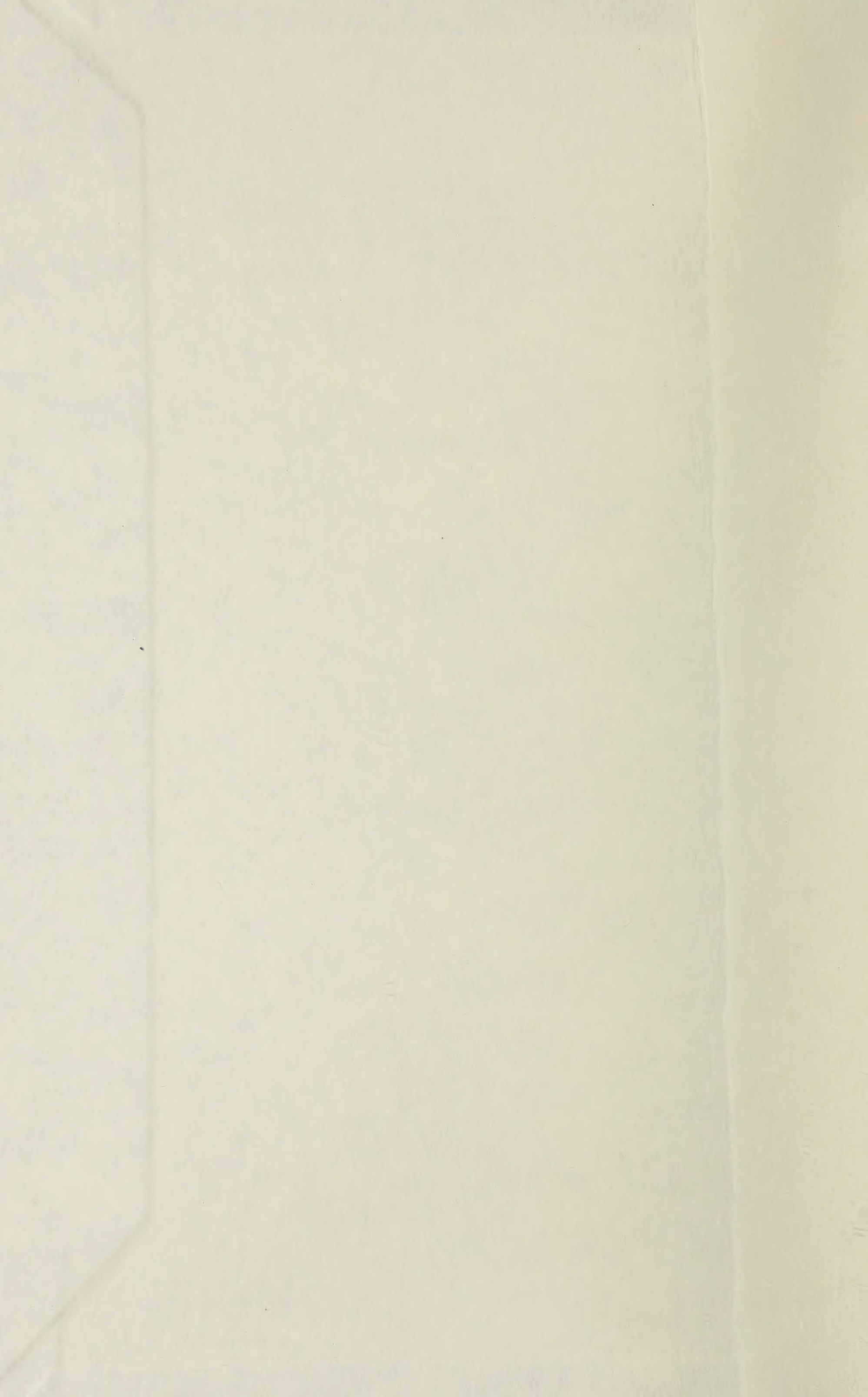
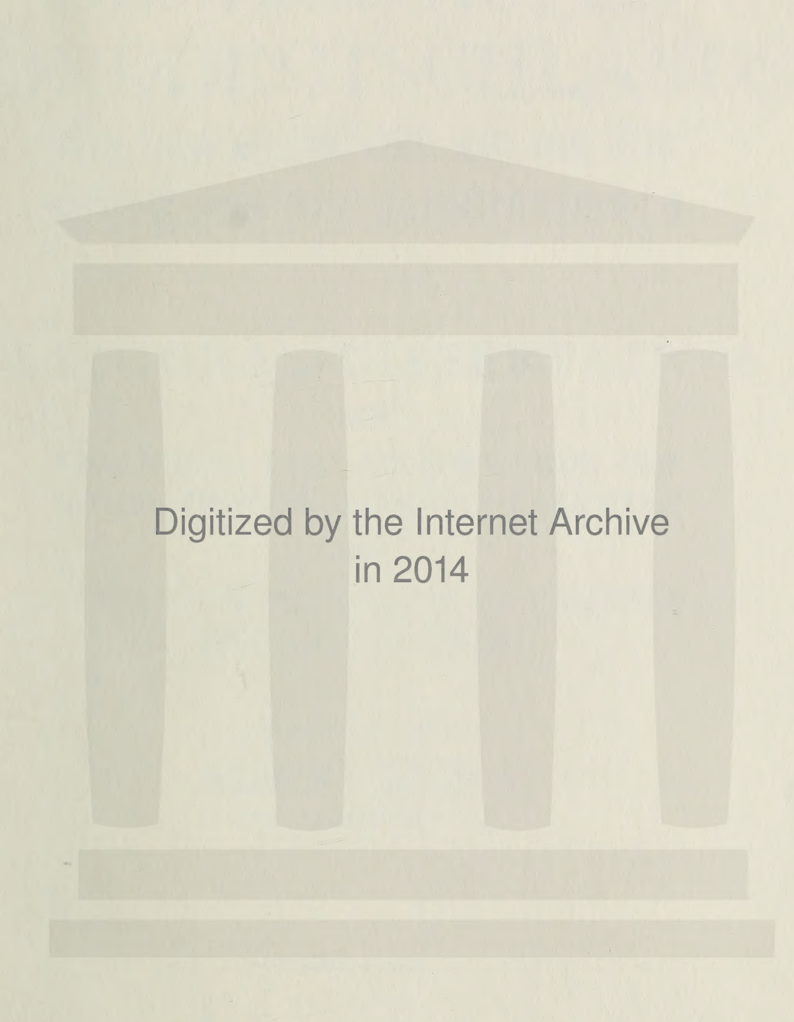
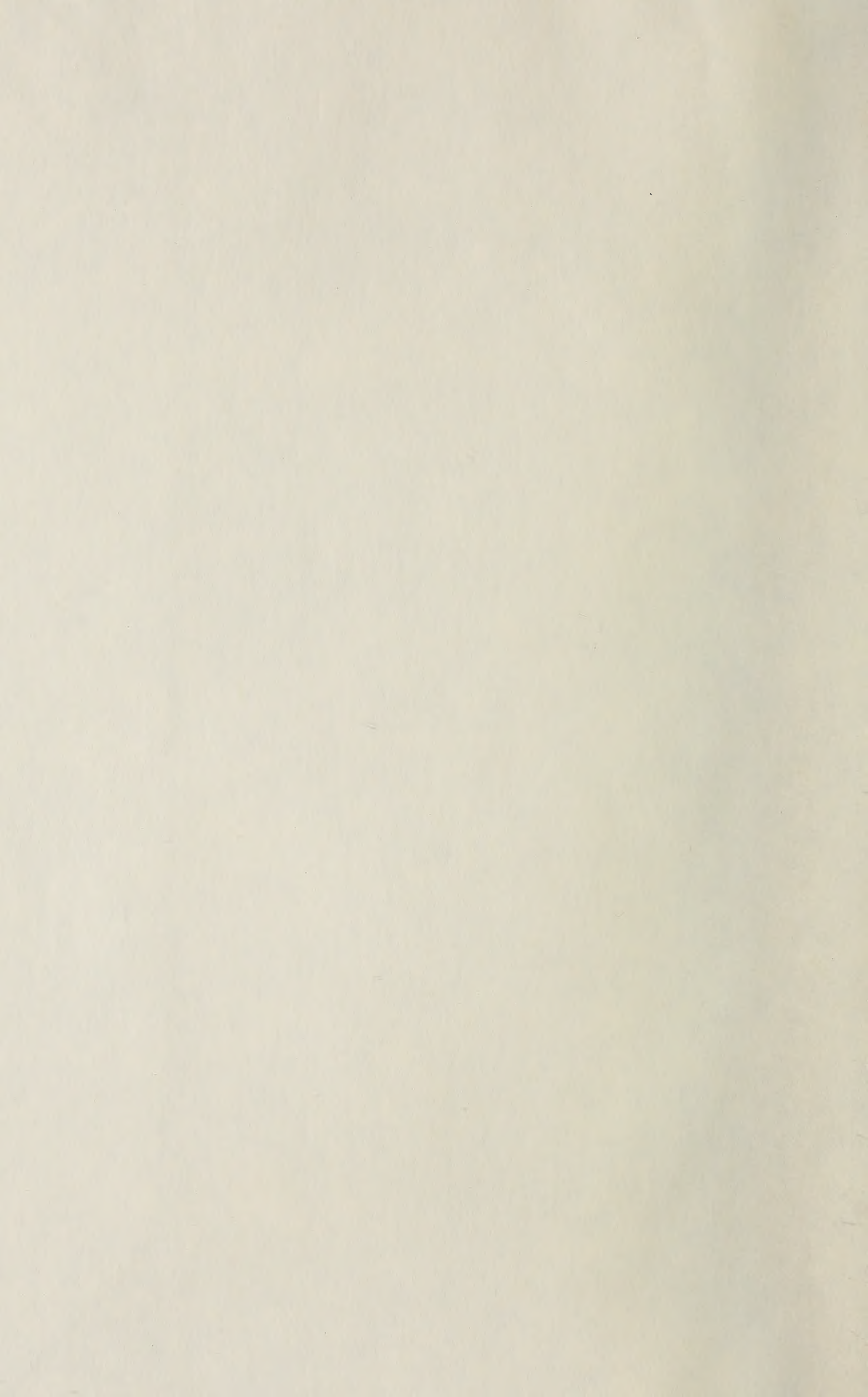








DIE ERZTAUFEN NORDDEUTSCHLANDS

VON DER MITTE DES XIII. BIS ZUR MITTE DES XIV. JAHRHUNDERTS

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

VEREINIGTEN FRIEDRICHS-UNIVERSITÄT HALLE-WITTENBERG

EINGEREICHT VON

ALBERT MUNDT

AUS NAUMBURG A. S.

HALLE A. S. 1908

Referent: Prof. Dr. Goldschmidt.

Promotionsprüfung: am 26. Februar 1908.

MEINEN ELTERN
UND MEINER FRAU

Es ist mir eine angenehme Pflicht, auch an dieser Stelle allen den Herren Pastoren und Lehrern zu danken, die meine Untersuchungen freundlichst unterstützten, außerdem Herrn Provinzialkonservator Prof. Dr. Haupt in Eutin, der mir in liebenswürdiger Weise eine Anzahl Photographien schleswig-holsteinischer Taufen überließ und zu jeder Auskunft gern bereit war, sowie Herrn Wrede in Lüneburg, der mir sein ganzes Material über die Glocken und Glockengießer der dortigen Gegend zur Verfügung stellte, ganz besonders aber meinem hochverehrten Lehrer Herrn Prof. Dr. Goldschmidt, der mich zu dieser Arbeit anregte und ihr in jeder Hinsicht die angelegentlichste Förderung zuteil werden ließ.

Inhaltsübersicht.

Die vorliegende Dissertation erscheint gleichzeitig als Buch mit zahlreichen Tafeln im Verlage von Klinkhardt & Biermann in Leipzig als 3. Band der „**Kunstwissenschaftlichen Studien**“. Herausgegeben in Verbindung mit den Monatsheften für Kunstwissenschaft.

VORWORT

Die vorliegende Abhandlung über die Bronzetaufkessel Norddeutschlands von der Mitte des 13. bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts mußte sich auf das formale Gebiet beschränken, eine chemische Untersuchung der Materialzusammensetzung der einzelnen Werke war leider nicht möglich. Sie hätte allerdings kaum ganz sichere Resultate geliefert, vielleicht aber immerhin manche Bestätigung der von uns auf anderem Wege gewonnenen.

Zusammenfassende Darstellungen des ganzen behandelten Stoffes oder einzelner Teile desselben sind in der kunstgeschichtlichen Literatur nicht vorhanden. Die betreffenden Abschnitte im ersten Bande der Geschichte der Metallkunst von Luer und Creutz und in Ottes kirchlicher Kunstarchäologie, die hier in Betracht kommen, bieten doch im großen ganzen nur eine Aufzählung der einzelnen Taufen, die zudem keineswegs vollständig ist. Außer diesen beiden sind als wichtigste allgemeine Werke benutzt:

Lotz: Kunsttopographie Deutschlands.

Dehio: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Bd. I u. II.

Mithoff: Kunstdenkmäler und Altertümer im Hannöverschen.

— Mittelalterliche Künstler und Werkmeister in Niedersachsen und Westfalen. 2. Auflage.

Wolf: Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Hannover.

Denkmale bremischer Geschichte und Kunst. 3. Abtlg.: Kirchen. Verlag C. Ed. Müller.

Haupt: Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Schleswig-Holstein.

Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt Lübeck. Verlag Nöhring.

Schlie: Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin.

Baudenkmäler der Provinz Pommern.

Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen.

Bergner: Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer.

Kugler: Kleine Schriften.

Schönermark: Die Altersbestimmung der Glocken.

Otte: Glockenkunde.

— Nachgelassenes Bruchstück zur Glockenkunde, herausgegeben von J. Schmidt.

Luer: Technik der Bronzeplastik.

Hinweise auf speziellere Abhandlungen finden sich in den Anmerkungen. Auf Beschreibungen der einzelnen Taufen in den Inventaren der Kunstdenkmäler wird nur ausnahmsweise verwiesen, wenn diese in wesentlichen Stücken ausführlicher sind. Dort können auch meist die Maße sowie die Form der Inschriftbuchstaben im einzelnen nachgesehen werden, und ein * bedeutet, daß da auch eine Abbildung des betreffenden Gegenstandes vorhanden ist. Ein Verzeichnis der verlorenen Taufen endlich, so weit sie nicht im Text erwähnt werden, ist als Anhang beigegeben.

Einleitung.

Eine Zusammenstellung der gotischen Erztaufen Norddeutschlands, wie sie im folgenden versucht wird, und zwar vorläufig innerhalb der ersten hundert Jahre, seit die Gotik aufgetreten, ist nicht etwa nur als ein willkürliches Herausgreifen eines beliebigen Objektes für die Darstellung aufzufassen, sondern bedeutet gleichzeitig, wenn man von der Kleinkunst absieht, die Untersuchung des norddeutschen Bronzegusses der angegebenen Periode überhaupt. Denn während dieser in romanischer Zeit in hoher Blüte stand und neben Gittern, Säulen und Brunnen, großen Leuchtern und Taufen auch gewaltige, reliefgeschmückte Türen, Grabmäler und Freifiguren aufzuweisen hat, sind in der Folgezeit neben ein paar Standleuchtern [1]) die ehernen Taufkessel fast seine einzigen Repräsentanten, und gewinnen dadurch für uns ein gesteigertes Interesse. Von den beiden Bronzegrabmälern, die sich aus dieser Epoche auf norddeutschem Boden befinden, wäre das mit der Freifigur des Erzbischofs Konrad von Hochstaden † 1261 im Kölner Dom erst noch hinsichtlich seines Zusammenhanges mit dem flandrischen Erzguß zu untersuchen, der nicht nur gravierte Grabplatten, sondern auch solche mit vollplastischen Figuren exportierte. Es wird wohl seinem entwickelten Faltenstil nach sowie der sichtbar angestrebten Porträtähnlichkeit der Züge erst aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts stammen [2]). Sicher für Flandern in Anspruch zu nehmen ist das Grabmal des Heinrich von Bockholt † 1341 im Lübecker Dom, wie die Gravierung der Platte, auf der der Bischof ruht, beweist.

Das andere Hauptgebiet des Bronzegusses damaliger Zeit, die Glocken, mußte von vornherein von der Darstellung ausgeschlossen bleiben, vor allem wegen der hier durchaus in den Vordergrund tretenden Zweckmäßigkeit, die rein aus musikalischen Gründen eine künstlerische Ausgestaltung in nur geringem Maße gestattete, ganz abgesehen von der Fülle des beim Mangel ausreichender Vorarbeiten von einem einzelnen kaum zu bewältigenden Materiales. Für die Beziehungen zu den Taufen konnten auch nur aus den

Inventaren der deutschen Kunstdenkmäler sowie der hauptsächlichen Spezialliteratur die Inschriften der Glocken für die Gießernamen und etwa beigegebene Abbildungen des Zierrats zum Vergleich herangezogen werden. Eine lokale Sonderforschung könnte hier wahrscheinlich noch manches ergänzende Ergebnis zu unserer Arbeit liefern, wie diese indirekt auch als Beitrag zur Glockenkunde angesehen werden kann.

Die örtliche Beschränkung unserer Arbeit nur auf Norddeutschland, und zwar im wesentlichen die Harzgegend und das nördlich gelegene Gebiet zwischen Weser und Warnow, einschließlich Holsteins, also das alte Niedersachsen, wird von einer Durchsicht der vorhandenen Werke ohne weiteres gerechtfertigt, denn es sind im übrigen Reiche Bronzetaufen, wie Bronzewerke überhaupt, in der Gotik äußerst selten und stehen weder in direkter Beziehung zueinander noch zu den zu behandelnden [3]).

Als Prinzip der Anordnung unseres Stoffes benutzen wir nicht, wie man vielleicht erwarten könnte, das rein historische der zeitlichen Aufeinanderfolge der einzelnen Stücke, sondern das formale der Sonderung in bestimmte Typen. Dieses ergibt sich für die frühe Zeit ganz von selbst, wo es an direkten nachweisbaren Zusammenhängen der Werke oder festen Daten und Namen für Gießer und Herkunftsorte mangelt, und auch in der späteren, wo sich greifbare stilistische und persönliche Verbindungen mehr und mehr geltend machen und in unserer Abhandlung dementsprechend einen breiteren Raum einnehmen, gehen diese gewöhnlich innerhalb eines bestimmten Typus vor sich und passen sich ohne Zwang unserer Einteilung an. Und nicht zuletzt ist überhaupt die Verfolgung der Entwicklung bestimmter Typen vielleicht das Interessanteste an einer Arbeit wie der unseren. Denn als stilistisches Material für Betrachtungen über die Entwicklung der Plastik im ausgehenden 13. und im 14. Jahrhundert sind die einzelnen Stücke an sich nicht mehr so wichtig wie in romanischer Zeit, da wir jetzt schon eine reichlichere Ausbeute ergebende Quelle an den Steinskulpturen besitzen, die zudem auf einer höheren künstlerischen Stufe stehen.

Werfen wir nun noch, ehe wir mit unserer Betrachtung beginnen, einen Blick auf den Taufritus [4]) und fragen wir nach seiner Einwirkung auf die Form der Erztaufen, so ergibt sich, daß der Befund wie bei den Taufsteinen so auch hier die literarische Überlieferung durchaus bestätigt. Da keines der von uns zu behandelnden Werke über das Jahr 1200 in seiner Entstehungszeit zurückgeht, die Kindertaufe aber damals schon lange eingeführt und auch mit der Taufe bekehrter Erwachsener nicht mehr zu rechnen war, so werden wir uns nicht wundern, daß keines der Taufgefäße einen

so umfangreichen Wasserbehälter aufweist, daß er für die Taufe Erwachsener in Betracht käme. Andrerseits spiegelt sich auch an den Werken das Schwanken zwischen Untertauchen und Übergießen im Ritus der Kindertaufe wieder, denn während die meisten einen reichlich tiefen Kessel besitzen, kommen bei den pokalförmigen Taufen ein paar so flache Schalen vor, daß ein Untertauchen der Kinder ausgeschlossen erscheint.

Endlich sei es auch noch gestattet, über die Gußtechnik und einige damit im Zusammenhang stehende Fragen ein paar Bemerkungen vorauszuschicken. Die Herstellung der Gußform für eine Erztaufe können wir uns aus dem beim Glockenguß üblichen Verfahren erschließen. Seit dem Ende des 12. Jahrhunderts etwa war dies folgendes. Auf einem als Ofen aufgemauerten Kern mit einem abgedrehten und gebrannten Tonüberzug, der die Form der Innenwandung der künftigen Glocke zeigen muß, wird das sogenannte Hemd aus Lehm aufgetragen, mit einer Rippe, in die das Außenprofil der künftigen Glocke eingeschnitten ist, ebenfalls abgedreht und mit einer dünnen Wachsschicht bekleidet, sodann mit Lehm ummantelt. Nachdem der Mantel durch Brennen erhärtet, wobei das Wachs ausschmilzt, wird er abgehoben, das Hemd zerschlagen und dann der Mantel wieder aufgesetzt. In den so entstandenen Hohlraum wird das Metall eingefüllt. Diese Art der Formbereitung gewährte den Vorteil, daß das Hemd zum größten Teil aus Lehm bestehen konnte, während es vor der Einführung dieses Verfahrens vollständig aus Wachs sein mußte. Die Inschriften, die die Glocke tragen sollte, mußten dabei in das Hemd eingeschnitten werden, sie erschienen dann auf dem fertigen Werke vertieft. Jetzt zeichnete man Inschriften und etwaige Verzierungen auf der Innenseite des Mantels ein, auf der Glocke hoben sie sich dann plastisch ab. An Stelle dieses in der Ausübung ziemlich unbequemen Verfahrens — mußte doch der Zeichner unter sehr beschränkter Bewegungsfreiheit im Innern des Formmantels alles linksläufig statt rechtsläufig eingraben —, trat bald ein anderes, bei dem man die Buchstaben aus Wachs herstellte, und zwar zunächst freihändig durch Zusammensetzen von Wachsfäden oder Ausschneiden aus Wachskuchen, später mechanisch mittels Matrizen aus Holz oder Stechformen. Diese Wachsbuchstaben wurden dann dem Hemd der Form einfach aufgeklebt, mit ausgeschmolzen, und erschienen dann auf der Glocke ebenfalls erhaben. Reliefs und Medaillons zur Unterbrechung der Inschriften sowie zum Schmuck der Glockenwandung wurden in gleicher Weise durch Stempel und Formen in Wachs angefertigt und konnten je nach Bedarf in beliebiger Wiederholung verwandt werden.

Ganz dieselben Erscheinungen nun wie bei den Glocken und ganz dieselbe Entwicklung der Technik können wir auch bei den Inschriften und Verzierungen der Erztaufen beobachten, worauf wir bei Besprechung der einzelnen Werke noch näher eingehen werden; die Taufengießer waren wohl fast durchweg auch Glockengießer. Die Taufen wurden dementsprechend wahrscheinlich meistens über Kopf gegossen[5]), und die bei einer großen Anzahl auftretenden kleinen Tragfiguren oder einfachen Beine wohl gleich der Form des Kessels hinzugefügt, wie der Glocke die Krone, und in einem Guß mithergestellt. Möglicherweise war dies auch bei den Taufgefäßen der Fall, die einen Untersatz aus Fuß und Schaft oder plastisch reicher ausgebildete größere Tragfiguren besitzen. Bei letzteren, deren Kessel ausgebreitete figürliche Szenen umziehen, fand, nach der Technik der Inschriften zu urteilen, ein Abheben des Mantels nicht statt, es mußte also das ganze Hemd der Form aus Wachs angefertigt werden.

Die hölzernen, vielleicht auch tönernen Modelle für die Tragfigürchen oder danach gemachte Formen erbten vom Meister auf seinen Gehilfen, vom Inhaber einer Werkstatt auf seinen Nachfolger fort, hierauf läßt wenigstens der Umstand schließen, daß genau übereinstimmende Tragfigürchen auch bei zeitlich ziemlich auseinanderliegenden Werken häufig wiederkehren. Dasselbe gilt auch von den kleinen Reliefs, Medaillons und ähnlichem Zierrat, wie ihn ganz in Anlehnung an die Glocken auch die Taufen zeigen.

Ob sich die Gießer die Modelle für Tragfiguren und bedeutenderen plastischen Schmuck von Bildhauern und Holzschnitzern herstellen ließen, ist nur in einigen Fällen, und zwar negativ, zu entscheiden, da hier die künstlerische Qualität gar zu gering; für die positive Behauptung sind urkundliche Belege erst seit dem 15. Jahrhundert erhalten. Für den oben erwähnten Zierrat an den Wandungen der Kessel verschaffte man sich die Holzstempel und Formen von Goldschmieden und Gürtlern oder ließ sie sich von Bildschnitzern stechen, manchmal fertigte man sie sich vielleicht auch selbst durch Abdrücken der kleinen Reliefs und Medaillons an Goldschmiedearbeiten u. dgl., wie Kelchen, Ziboriengefäßen und Vortragekreuzen, Antependien, Buchdeckeln und Elfenbeinen. Auf einer Gruppe von Taufen erscheinen vier plakettenähnliche Reliefs, deren Originale vielleicht in Metall als Schmuck an Kleidung oder Gerät verwandt waren; selbständige Plakette sind uns wenigstens erst seit der Renaissancezeit bekannt. Ferner sehen wir an anderen Taufen außer kleinen Wappen und Rosetten auch Abformungen von Pilgerzeichen, sowie zweimal von einer Münze oder einem Agnus Dei.

Die gotischen Typen der Erztaufen Norddeutschlands bis gegen 1350 unter Heranziehung der Werke aus romanischer Zeit.

Bei der Aufstellung der einzelnen Typen, mit der wir im folgenden beginnen, ziehen wir zur Klärung auch die vorausgehenden romanischen Werke mit heran und suchen die Entwicklung innerhalb der Typen sowie ihre Beziehungen untereinander zu verfolgen. Als Gesichtspunkt für die Scheidung dient uns neben der Form des Wasserbehälters vor allem die Gestaltung des Untersatzes oder sonstiger tragender Glieder, die, um das Gefäß in Handhöhe zu haben, stets nötig waren. Bei der Lösung dieses Problems ergab eine Umschau nach Vorbildern unter dem Vorrat der vorhandenen Gerätformen die des Pokals und des dreibeinigen Tiegels als die für den beabsichtigten Zweck geeignetsten. Beide sind denn in der Tat auch schon bei einigen Bronzetaufen in romanischer Zeit benutzt.

Der Pokaltypus.

Die Pokalform tritt bei den Erztaufen in verschiedener, voneinander unabhängiger Ausbildung auf, läßt sie doch an sich mancherlei Möglichkeiten der Gestalten zu; bei den Taufsteinen ist sie sogar die bei weitem häufigste Form.

Zur romanischen Kunst noch gehört der eherne Taufpokal in der Halberstädter Johanniskirche*, noch aus dem 12. Jahrhundert vielleicht, dessen Kuppa oben und unten eine romanische Blattranke* umzieht, während dem Fuß ziemlich unorganisch die Vorderteile vier liegender Löwen angesetzt sind[6]). Auch die etwa in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts gegossene Taufe in der Brandenburger Gotthardskirche*[7]) zeigt die Kelchform, der nicht gerade glücklich die vier Evangelisten als Träger der Kuppa hinzugefügt sind.

In Halberstadt besitzt auch der Dom* eine Erztaufe in Gestalt

eines Pokals. Bei dieser kommt der große Fuß der ziemlich flachen Schale fast gleich, der Schaft ist in der Mitte von einem Wulst umzogen. Auf alle drei Teile sind einige kleine Flachreliefs und Medaillons verstreut, wie sie uns noch häufig begegnen werden. Unter diesen verweisen eine in Faltenstiel und Haltung deutlich romanische Madonna mit Kind und ein schon gotisch bewegter Kruzifixus in ihrem gleichzeitigen Vorkommen das Werk etwa in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts.

Die ebenfalls kelchförmigen Taufen in Altenkrempe in Holstein* und in der Thorner Johanniskirche sind nur zum Teil aus Erz. Bei der ersteren ruht das große Becken auf einem einfachen Fuß und Schaft aus Stein. Der schlichten Wandung sind, sich in Gold wirksam absetzend, in flachem Relief eine kleine Kreuzgruppe, sowie die sitzenden Gestalten der Maria mit Kind und die der zwölf Apostel eingefügt. Alle befinden sich in einer mandorlaförmigen Umrahmung, mit einer Beischrift, in der jedesmal die betreffende Figur, sowie „Johannes me fudit" in Majuskeln verzeichnet steht. Die Apostel sind, wie häufig die Gestalten auf romanischen Siegeln, von vorn gesehen und zeigen die nach unten symmetrisch spitz zulaufenden scharf hervortretenden Unterschenkel; ebenso weist das flache Relief der Kreuzgruppe auf die romanische Zeit. Der Christus ist hier dementsprechend noch mit wagerechten Armen gegeben, ohne die Biegung des Körpers, die dem am Anfang des 13. Jahrhunderts auftretenden byzantinisierenden Typus eignet, dem die Kruzifixe der sächsischen Plastik z. B. angehören, und mit den nebeneinander auf dem Fußholz stehenden Beinen, die jener Typus übereinandergeschlagen und nur mit einem Nagel an den Kreuzstamm geheftet zeigt. Aber mindestens die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts müssen wir trotzdem als Entstehungszeit annehmen, dafür spricht die ausgebildete Profilierung der Kesselwandung und die gotische Zuspitzung der siegelförmigen Umrahmung; scheinbar entstehende Widersprüche werden dabei durch die Möglichkeit eines Nachlebens des älteren Typus gehoben.

Bei der Taufe in Thorn ist das Metall nur zum Schaft und dem mit einem Wulst aufsetzenden Kessel verwandt. Die Hauptverzierung der Wandung bildet eine in Umrißlinien gegebene frühgotische Arkadenreihe, über den Rand treten zwei Tierköpfe hervor. Das Werk mag wohl aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammen. Die Buchstabenformen der bisher nicht entzifferten Inschrift unterhalb der Arkaden stehen damit nicht im Widerspruch.

In ähnlicher Weise umzieht frühgotisches Maßwerk auf ganz dünnen Pfeilern und eine Inschrift[8]) aus noch ziemlich einfachen

Majuskeln am Rande unten den Kessel der zinnernen Taufe der Nikolaikirche in Rostock*, die wohl noch vor 1300 fällt. Auch in ihr kann man die Pokalform sehen, der nur zur Bereicherung noch drei kleine, äußerst rohe und steife Figuren mit nacktem Oberkörper als Träger angefügt sind. Ihre Köpfe berühren den Kessel aber nicht direkt, sondern mittels eines Steges. Das Ganze ist wohl das Werk eines in der Bildung menschlicher Gestalten vollständig unerfahrenen Zinngießers. In den drei männlichen Figuren haben wir wahrscheinlich den Einfluß eines später noch zu behandelnden Typus vor uns, bei dem der Kessel auf drei Trägern ruht, die auch das gleiche Vor-den-Körper-halten der Hände zeigen; er reicht mindestens bis in dieselbe Zeit zurück. Dasselbe gilt dann auch mit Beziehung auf einen weiteren Typus mit vier Tragfiguren hinsichtlich der vier Evangelisten an der Brandenburger Taufe. Zu den Ausführungen Schlies bezüglich des Zusammenhanges der Taufkessel zu Imsum, Nordleda und Twistringen mit der Rostocker Nikolaitaufe ist zu bemerken, daß von den Inschriften nur die Twistringer[9] in ihren letzten beiden Zeilen eine gewisse Verwandtschaft besitzt, die andern beiden aber überhaupt keine, ebensowenig die Träger des Imsumer Gefäßes, dessen Datum zudem nicht 1248, wie allerdings schon Mithoff irrtümlich angibt, sondern 1384 lautet[10]).

Der Dreibeintypus.

Die schon erwähnte Dreibeinform ist als Nachbildung des einfachen dreibeinigen Kochtopfes oder Tiegels die älteste und zugleich primitivste.

Drei kurze Beine treten zum ersten Male bei den romanischen Taufen im Dom zu Osnabrück* und im benachbarten Oesede auf und zwar in Verbindung mit einem kleinen Kessel in Gestalt eines Eimers[11]), dessen obere Wandungshälfte durch Halbkreise mit flacherhabenen Darstellungen, bezüglich einen Streifen mit plakettenähnlichen Plättchen kleiner Relieffigürchen verziert ist.

Bei der ebenfalls westfälischen, aber jüngeren Taufe in Twistringen* kann man vielleicht irgendwelche Beziehungen zu den beiden vorausgegangenen Werken annehmen und in ihrem Kessel noch einen Nachklang der Eimerform sehen. Die Beine sind hier etwas höher und laufen, wie in der Regel bei diesem Typus, in Tierklauen aus. Dies Motiv läßt sich wohl direkt aus der antiken Kunst ableiten, war aber der romanischen mit ihrem Bestreben, möglichst alle Kunstformen durch tierische oder pflanzliche Gebilde zu verlebendigen, gewiß sehr willkommen. Die Taufe gehört sicher

dem 13. Jahrhundert an, weicht doch die Profillinie des Kessels von der einfachen geraden in Osnabrück durch eine leichte Einziehung ab, wodurch die Form lebendiger wird. Auch ist das zweimal auftretende A und ω*, sowie der Name Johannes* — wahrscheinlich der des Kirchenheiligen — an der Kesselwandung reich verschnörkelt, und in der Inschrift*[12]) überwiegen schon durchaus die Unzialbuchstaben.

Als weitere Beispiele für den Dreibeintypus sind zu nennen aus dem Gebiet der Unterelbe die Taufkessel aus Nordleda (jetzt im Provinzialmuseum zu Hannover), Nienstedten*, Oberndorf, Eddelack* und Tellingstedt*. Sie sind alle sehr einfach und fast schmucklos, die beiden vorletzten auch von ziemlich roher Arbeit. Am Oberndorfer und Eddelacker Kessel sind die Wandungen durch ein paar sehr wenig sorgfältig über den Kern der Form gelegte Schnüre in Streifen eingeteilt, von denen nur der oberste mit einer vielleicht in gleicher Art hergestellten Zickzacklinie am ersten, mit einem in den Mantel der Form eingeritzten, im Guß erhabenen einfachen Kreisornament* am zweiten gefüllt ist. Dazu kommt noch ein A und ω* an der Wandung des letzten hinzu, das gegenüber dem Twistringer ganz unverziert ist.

Daß die Eddelacker Taufe sicher älter ist als die in Twistringen, beweist die sich nicht nach innen, sondern ein wenig nach außen wölbende Kesselwandung, die das Plumpe des Ganzen noch verstärkt. Es ist dies die ältere Form. Trotz des primitiven Gesamteindrucks wäre das Ende des 12. Jahrhunderts der früheste Termin für die Eddelacker und Oberndorfer Taufe, denn das Abformen von richtigen Schnüren, wie das Eingravieren der Verzierungen in den Formmantel setzen ein Abheben desselben voraus, wofür sich beim Glockenguß, der hier zweifellos maßgebend war, vor dem angegebenen Zeitpunkt keine Parallelen finden. Wahrscheinlich aber ist wenigstens die Oberndorfer Taufe einem unbedeutenden Gießer des 13. Jahrhunderts erst zuzuschreiben. Darauf deutet die wenn auch nur geringe Einziehung der Kesselwandung, wie wir sie bereits in Twistringen fanden. Etwas stärker tritt sie bei dem Tellingstedter Gefäße auf, auch ist hier ein Randstreifen oben durch mehrere übereinanderlaufende Bänder kräftig abgegrenzt; die Beine sind der Länge nach durch Einziehungen gegliedert. Bei dem Nordledaer Kessel endlich springt der Rand in zwei Wulsten, von denen sich der breitere obere über den unteren vorschiebt, deutlich heraus. Auf derselben Stufe steht auch der Nienstedter[13]). Die Kesselwandung wird bei diesen beiden Taufen oben von einem mit einer Inschrift[14]) versehenen, unten von einem inschriftlosen Streifen begrenzt, zu dessen Einfassung

in Nordleda wieder Schnüre verwandt sind. Wie die gute und saubere technische Ausführung für eine fortgeschrittenere Zeit spricht, so verrät sich auch in dem Versuche, der Form eine solche Ausprägung zu verleihen und die Fläche bestimmt zu gliedern, der neue gotische Geist. Auf ihn weist auch der Typus der beiden Köpfe oben am Rand hin in der zierlichen Bildung mit dem länglichen Oval des Gesichtes, dem zugespitzten Kinn und den hochgezogenen Mundwinkeln, die Lieblichkeit und Anmut hervorzaubern möchten, aber mehr den Eindruck des Grinsens machen, — eine Erscheinung, die uns ja so oft in der Frühgotik begegnet. Diese beiden Köpfchen, in denen sich hinten runde Löcher befinden, dienten sicher irgendwie zur Befestigung eines Deckels, wie ihn die kirchlichen Vorschriften eines festen Verschlusses der Taufen nötig machten. Nur ein paar Deckel aus Erz sind uns erhalten, schon die Lütticher Taufe besaß einen solchen, oft mag er aber von Anfang an aus Holz gewesen sein. Köpfe am Rand oben wie in Nordleda werden wir auch später öfter wieder treffen, vorher kommen sie schon an ottonischen und romanischen Weihwasserkesseln[15]) vor, deren Henkel an ihnen befestigt sind. Herzuleiten ist das Motiv sicher aus der Antike, wo Kopfmasken unter den Henkelansätzen häufig sind. Die Beine des Nordledaer Gefäßes laufen nicht in Tierklauen wie sonst, sondern in Drachenköpfe mit spitzen Ohren aus. Als Entstehungszeit haben wir nach dem Ausgeführten das 13. Jahrhundert bis zum letzten Drittel etwa anzunehmen, dafür sprechen auch die Buchstabenformen der Inschriften[16]) bei beiden Gefäßen. Sie werden von ziemlich einfachen und steifen Unzialmajuskeln gebildet, die noch mit römischen Kapitalen vermischt sind. Außerdem stehen auch die Buchstaben alle verkehrt herum und die Inschrift läuft von rechts nach links statt von links nach rechts, eine Erscheinung, die sich ebenso bei Glocken findet und nach dem Anfang des 14. Jahrhunderts kaum mehr vorkommt. Es erfordert eben längere Beobachtung und Übung, die Buchstaben erstens von rechts nach links und dann noch im Gegensinn in die Form zu graben.

Beide zuletzt genannten Werke sind einander sehr ähnlich. Der einfache, nur am Rande profilierte Kessel, ohne weiteren Schmuck, jene charakterisierte Inschrift und das Abformen wirklicher Schnüre läßt hier besonders an dieHerstellung durch Glockengießer denken, die handwerksmäßig in mehr oder weniger gleicher Form solche Gefäße nebenbei lieferten. Dasselbe gilt wohl auch von den vier vorausgehenden. Zweifellos kommen die Glockengießer auch fernerhin, wie wir noch sehen werden, in den meisten Fällen als Verfertiger in Betracht, daneben hie und da auch die

Apen- und Grapengeter[17]), für Zinntaufen die Zinngießer. Besondere Taufengießer anzunehmen, dazu ist die Gesamtzahl der Taufen, alle verlorenen eingerechnet, doch zu gering, auf die einzelnen Meister entfallen zu wenig Stücke.

Es sei hier auch noch die Taufe aus Midlum erwähnt, die zwar aus Blei besteht, aber wie auch die paar übrigen aus anderem Metall ihrer Form nach hier gut mit herangezogen werden kann. Sie hat wieder zwei Streifen, von Schnüren begrenzt, oben und unten am Kessel sowie zwei flache Köpfe am Rand. Wegen der ausgebildeten Glockenform und den bewegten Buchstaben der Inschrift oben wird sie schon dem 14. Jahrhundert angehören.

Sicherlich gilt das auch für die Taufe in Herrnburg bei Lübeck, schon ihrer reichen Ausbildung nach. Der Kessel ist ebenfalls glockenartig, an der Wandung mit flachem, aber reichem Maßwerk verziert. Unten herum läuft ein Streifen mit einer stilisierten Weinranke, am Rand befindet sich ein bärtiger Männerkopf, mit einer Vorrichtung gegenüber wieder zur Befestigung des Deckels. Die Beine sind in ihrem oberen Teil verdickt und mit Schuppen besetzt, blattähnliche Gebilde schließen diese nach unten zu ab, den Fuß bilden auch hier noch breite Tierklauen.

Die Kesselform aller dieser Taufen des Dreibeintypus ist eine verhältnismäßig große und tiefe, die Bodenwölbung ist nur gering und die Wandung steigt ziemlich senkrecht auf. Dasselbe gilt auch durchgehends bei allen folgenden Typen; ein richtig halbrunder Kessel kommt überhaupt nicht vor.

Der gleiche leoninische Hexameter, der in Nordleda die Inschrift bildete, fand sich auch auf der verlorenen Taufe der Liebfrauenkirche in Bremen aus dem Jahre 1317[18]).

Man fühlt sich versucht, beide Werke in Zusammenhang zu bringen, und in Bremen — zumal ja Nordleda nicht allzu fern davon liegt —, als der weithin bedeutendsten Stadt mit dem erzbischöflichen Sitze, den Ursprungsort zu sehen. Es sei zur Unterstützung dieser Vermutung noch folgendes hinzugefügt. 1384 kehrt der gleiche Spruch noch einmal auf der Taufe in Imsum wieder, mit der zwei andere in Misselwarden und Kirchwistedt in gewisser Beziehung stehen. Alle diese Taufen zeigen, wie auch die in Midlum, die beiden Köpfe oben am Rand. Das gleiche Motiv nun kommt schon früher auf der noch zu behandelnden Bremer Domtaufe vor. Endlich liegen auch alle die Orte: Nordleda, Midlum, Imsum, Misselwarden, Kirchwistedt auf der linken Seite der Landzunge zwischen Weser- und Elbmündung, nördlich von Bremen. Von hier könnten die Taufkessel, den größten Teil des Weges zu Wasser, leicht an ihren Bestimmungsort transportiert worden sein.

Der Bremer Löwenreitertypus.

Das einzige erhaltene Werk in Bremen ist die romanische Taufe im Dom*, ein umfangreiches Stück von eigenartigem Stil und Typus. Mit den eben zusammengestellten steht es aber doch, wie gesagt, im Motiv der beiden Köpfe am Kesselrand in Verwandtschaft. Es ist wahrscheinlich auch am Platze gegossen, wenigstens sind keine Beziehungen zu anderen Werken vorhanden, die gegen eine solche Lokalisierung sprechen würden. Damit ist es aber sehr wichtig für Bremen als Zeugnis eines schon früh hier geübten monumentalen Bronzegusses, eine im 13. und 14. Jahrhundert dort bestehende Gießhütte wäre dann um so wahrscheinlicher. Erwähnt sei hier noch, daß Bremen in früher Zeit in der Willehadskapelle noch eine Erztaufe besaß, die um 1300 zugrunde ging; leider fehlt jede weitere Nachricht über sie.

Die Domtaufe leitet für uns eine weitere Gruppe von Werken ein, wir müssen uns deshalb etwas näher mit ihr beschäftigen, obgleich sie eigentlich der Zeit nach noch außerhalb unserer Arbeit liegt. Ihr flacher als gewöhnlich gebildeter Kessel ruht auf vier verschiedenen Männchen, von denen je zwei sich sehr ähnlich sind. Sie reiten auf liegenden Löwen, ein Reiten, das allerdings mehr den Eindruck eines Stehens mit gespreizten Beinen macht. Drei romanische Ornamentstreifen teilen den Kessel in zwei Zonen, in denen sich Relieffigürchen von Heiligen befinden, in der oberen in ganzer Figur, in der unteren in Brustbildern, mehrere nach gleichen Modellen gegossen. Als Umrahmung dienen die in romanischer wie gotischer Zeit vielfach verwandten Arkaden in flachem Relief, mit Rundbogen und mit Türmchen in den Zwickeln. Die künstlerische Wirkung der Gesamtform ist hier im Vergleich mit der Lütticher sowie der späteren Hildesheimer Taufe, die in noch reicherer Ausgestaltung überwiegend den Kessel betonen, zugunsten des tragenden Teiles verschoben. Eine Deutung der Träger als unterworfene Heiden, wie sie H. A. Müller[19]) vorschlägt, scheint mir in diesem wie in anderen Fällen gesucht. Sie müßten dann doch irgendwie als solche gekennzeichnet sein. Wir können sie einfach dekorativ auffassen, der Löwenreiter war ein in der romanischen Zeit geläufiges figurales Motiv, das z. B. auch als Leuchter benutzt wurde.

Die Löwen und die Männchen am Bremer Werk sind von primitiver Stilisierung. Die Körper und die Gliedmaßen sind sehr schmächtig und dünn; der Kopf im Verhältnis dazu sehr groß, aber doch mit dem sichtbaren Streben nach naturgemäßer, lebendiger Bildung. Das ganze Gesicht ist scharf gezeichnet, die Augen

sehr schmal, die Haare in kleine Strähnen geteilt, die in kreisrunde Buckellöckchen enden, welche auch den Vollbart bei zweien der Figuren und die Abgrenzung der Haare gegen die Stirn bei allen vier bilden. Die Tracht besteht aus einem langen, oben geschlossenen, gegürteten Rock mit Ausschnitten für die Ärmel des Untergewandes, die Enden des Rockes sind vorn gleichmäßig nach beiden Seiten zurückgeschlagen, Falten fehlen vollständig. Die Schmächtigkeit der Körperbildung verbunden mit rundplastischer Auffassung, die Größe des Kopfes und seine Stilisierung, die Abwesenheit aller Falten und die im Gegensatz zur gebräuchlichen linearen Reduktion aller Formen, wie sie sonst herrschte, plastisch aufgesetzten Buckellöckchen an Haar und Stirn sowie die ebenso behandelten Löwenmähnen lassen das Werk aus der Allgemeinentwicklung etwas herausfallen und scheinen auf einen Verfertiger hinzudeuten, der, von bestimmten Kunsttradititionen unabhängiger, aus eigenem Vermögen die Modellierung versuchte[20]). Die Figürchen der Wandung sind noch geringer, die ganz gleichmäßigen bartlosen Typen lassen keinen Schluß auf Alter noch Geschlecht zu, aber in ihrer flachen Gestaltung mit den eingeschnittenen Falten und den flatternden Gewandzipfeln, wie wir sie unter byzantinischer Einwirkung häufiger finden, scheinen sie eher mit der allgemeinen Stilentwicklung in einer gewissen Verbindung zu stehen. Es ist aber kein triftiger Grund vorhanden, deshalb für das Becken eine spätere Entstehungszeit[21]) oder zwei verschiedene Meister[22]) anzunehmen, — im Gegenteil, die Gesichter der erwähnten zwei Köpfe am oberen Rand gehen mit denen der Männchen vollkommen zusammen. Vor Anfang des 13. Jahrhunderts wird das Werk nicht entstanden sein, denn wenn auch die Kesselwandung noch die romanische Ausbuchtung aufweist, so sind doch die Schaftringe an den Säulen der Arkaden sichere Kennzeichen für den Anfang des 13. Jahrhunderts, und auch das Obergewand mit den Ärmellöchern ist wohl nicht früher anzusetzen.

Ähnlich vielleicht wie in Bremen war das Löwenreitermotiv bei dem weniger breiten, dafür aber tieferen Taufkessel aus Thienen von 1149 im Brüssler Museum, zur Bildung des tragenden unteren Teiles benutzt. Auch hier schmücken Figuren und Szenen unter Arkaden die Wandung. Es sind hier wenigstens zwei kleine liegende Löwen, von denen jeder ein Figürchen auf seinem Rücken trägt, noch erhalten[23]). Die Reiter standen in diesem Falle allerdings im Dienste einer Symbolik, denn der eine von ihnen wird als geflügelter Genius, der andere als Bewaffneter bezeichnet[24]).

Der Vierträger- und die beiden ersten Taufen des Dreiträgertypus.

Anklänge an die vorn gschilderten stilistischen Eigentümlichkeiten der Tragfigürchen der Bremer Domtaufe, die Schmächtigkeit ihrer Körperbildung in Verbindung mit rundplastischer Auffassung, die überwiegende Größe des Kopfes, das markant profilierte Gesicht mit den schmalen Augen, treffen wir bei den beiden Modellen stehender männlicher Gestalten wieder, von denen das eine viermal als Tragfigur des Taufkessels zu Bülkau[25]) an der Elbmündung, das andere ebenso dreimal bei dem in Meldorf*, sowie in dem ganz nahen Hemmingstedt*[26]) verwandt ist.

Die Bulkaner Tragfigur ist mit einem hemdartigen, gegürteten Gewand bekleidet, das unten aufgeschlitzt ist, so daß die Enden nach den Seiten zurückschlagen. In diesem Motiv wie in den fadenförmig aufgelegten Locken wird die Verwandtschaft mit den Bremer Tragfiguren am deutlichsten. In seinen durch eine Anzahl rundherum von oben herablaufender Furchen gebildeten Falten weicht das Gewand allerdings von ihnen ab, bei denen Falten ganz fehlen, findet dafür aber bei den kleinen Gestalten am Kessel ungefähr eine Parallele. Daß die Falten weniger als in Bremen den Eindruck machen, als seien sie nur durch Einschneiden in die Fläche und nicht durch plastische Modellierung entstanden, spricht für eine etwas vorgeschrittene Zeit, ebenso die ausgebildete Unzialform und die Schnörkelverzierung der Buchstaben der Inschrift[27]), die zwischen zwei Bändern oben den Kessel umzieht. Im 13. Jahrhundert, und zwar von der Mitte an, mag das Werk gefertigt sein. Die Bedeutung des Vogelwappens an der Wandung mit den Buchstaben[28]) daneben und des pflanzlichen Gebildes auf der andern Seite, beides in der bei Glocken üblichen Weise in den Mantel der Form geritzt, läßt sich nicht feststellen.

Abgesehen von den oben angegebenen Punkten weist der Meldorf-Hemmingstedter Träger die gleiche Haltung der übereinandergelegten, an den Körper gedrückten Hände auf wie der Bülkauer, dazu eine sehr ähnliche Faltengebung wie Gesamterscheinung überhaupt. Abweichend trägt er einen verzierten Gürtel und ein mit einem besatzgeschmückten Hals- und Armausschnitt versehenes Übergewand. Nach diesem sowie dem kurzgeschnittenen Haar sind die beiden Werke in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts zu setzen, wohl sicher nach dem Bülkauer, von dem wahrscheinlich die Träger in ihrer Modellierung direkt abhängig sind. Auch ist der Guß in Meldorf und Hemmingstedt sichtlich schlechter als in Bülkau. Die Gliederung des ganz unprofilierten Kessels besteht

in Meldorf nur in sechs einfachen, herumlaufenden Streifen, die wohl auf der Form gleich durch die Rippe mit abgedreht wurden. Diese primitive Gliederung werden wir mit der Geringwertigkeit der Arbeit zu erklären suchen und uns dadurch nicht an der späteren Entstehungszeit irre machen lassen. Für diese spricht ferner auch, daß die verlorene Hemmingstedter Taufe an ihrem fast ganz glatten Kessel einen Streifen hatte mit kleinen plakettenartigen Reliefs.

Fragen wir nach den Verfertigern, so sind wir auch bei den zuletzt besprochenen drei Werken geneigt, aus der verhältnismäßig einfachen Form, der Verzierung durch Umrißzeichnungen oder kleine Plaketten, die einen immer häufigeren Schmuck an Glocken und Taufen bildeten, der Benutzung der Glockenrippe sowie der Verwendung desselben Modelles für die Tragfiguren jeder der letzten drei Taufen auf eine Herstellung durch Glockengießer zu schließen.

Bei den eben behandelten Taufen sehen wir die menschliche Figur in der Drei- oder Vierzahl als Träger des Kessels eingeführt, doch sind diese steifen schmächtigen Gestalten von den einfachen Beinen, die wir vorher kennen lernten, noch nicht wesentlich unterschieden, das Motiv des Tragens ist noch in keiner Weise zum Ausdruck gebracht. Was nun die Abhängigkeit dieser beiden Typen mit den drei bzw. vier Tragfiguren voneinander anlangt, so dünkt es uns, da der Meldorfer Träger von dem Bülkauer direkt beeinflußt zu sein scheint, das wahrscheinlichere, daß der Vierträgertypus eine selbständig entstandene Form ist, wohl das Werk eines bremischen oder wenigstens von Bremen beeinflußten Gießers. Ein eventuell vorausgehender Typus mit vier einfachen Beinen nach Analogie des Dreibeintypus ist durch kein einziges Beispiel zu belegen. Unter dem Einfluß dieses Vierträgertypus wäre dann im Dreiträgertypus das Tragfigurenmotiv an Stelle der drei schlichten Beine der Tiegelform getreten. Da wir aber namentlich für die frühe Zeit damit rechnen müssen, daß ein oder das andere für die Entwicklung sehr wichtige Werk der Zerstörung anheimgefallen ist —, besitzen wir doch in einer ganzen Reihe von Fällen Nachricht über den Verlust von Taufen[29]) —, so dürfen wir es doch nicht für vollständig ausgeschlossen erachten, daß die stehende menschliche Gestalt zunächst am Dreiträgertypus als Ersatz für die drei Beine aufkam und dann erst zur Vierzahl ergänzt wurde.

Verfolgen wir zuerst den Vierträgertypus weiter. Wir nennen als nächstes Beispiel die sehr geringwertige Taufe in Lüdingworth am linken Ufer der Elbmündung. Ihr Kessel wird durch je zwei parallele, untereinanderherlaufende, schmale Streifen in drei

Zonen aufgeteilt, von denen die breiteste in der Mitte mit plakettenartigen kleinen figürlichen Reliefs verschiedener Größe, wie wir sie schon in Hemmingstedt fanden, besetzt ist, die alle noch durchaus romanischen Stil zeigen. Die untere Zone ist leer gelassen, die obere enthält eine vielleicht auf irgendwelche Formel beim Taufritus zurückgehende Inschrift[30]), die wie in Bülkau noch linksläufig ist. Ihre starkplastischen Buchstaben sind allzu groß, sie schädigen die Reliefs in ihrer Wirkung. Ihrer Form nach sind sie etwas plump und stehen zum Teil noch den Kapitalen nahe. Die Gewandbehandlung der Tragfiguren mit den durch gleichmäßig eingeschnittene Riefen angedeuteten Falten ist mit der der Bülkauer ziemlich eng verwandt, nur noch schematischer, sind doch die Träger gänzlich unbeholfene Versuche eines Gießers in der Körperbildung. Vor jenen haben sie jedoch die Andeutung des Tragemotivs durch Erheben der rechten und Einstützen der linken Hand sowie eine etwas vollere Körperlichkeit voraus. Das Werk ist wohl um 1300 entstanden. Es leitet zur Betrachtung einer weiteren Entwicklungsstufe des Vierträgertypus über; doch ehe wir mit dieser beginnen, haben wir ein wohl sicher noch aus dem 13. Jahrhundert stammendes Werk zu erwähnen, das südlichste innerhalb unseres Arbeitsgebietes, die Taufe zu Osterwieck* am Harz.

Ihr Kessel ist wie in Bremen in zwei gleich hohe Zonen zerlegt durch drei gleich schmale Ornamentstreifen, von denen die beiden oberen* wohl nicht zufällig mit den bremischen übereinstimmen, während der untere wieder die romanische Blattranke* zeigt, die aber hier in ihrer naturalistischen Bildung für die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts spricht. Vier männliche, nach gleichen Modellen gegossene Gestalten tragen ihn. Diese Stützfiguren sind in Stil und Bewegung, von den bremischen ganz abgesehen, auch von denen in Bülkau usw. verschieden. Es fehlt die ganz übermäßige Schlankheit der Körper, eine normale Fülle hat sie ersetzt. Die Träger haben eine Kappe auf dem Kopf, wenn damit nicht etwa nur die Haare angedeutet sein sollen; im übrigen bildet eine Hose ihr einziges Bekleidungsstück, denn am Oberkörper und an den Armen scheint eine Wiedergabe des Nackten in zaghafter, unbeholfener Weise versucht und an den Füßen sind die Zehen deutlich sichtbar. Die Ausführung freilich ist eine geringe, die Haltung noch sehr steif und befangen, wenn auch in der Absicht wie in Lüdingworth ein Fortschritt zu einer ausdrucksvolleren Gestaltung des Tragemotivs liegt. Offenbar hat der Körper vorgebeugt und die Arme zur Erleichterung der Last auf die Schenkel gestemmt gegeben werden sollen, es ist aber mehr eine Art Sitzen daraus geworden.

Dieser Versuch stammt wahrscheinlich aus früherer Zeit als der gleich zu besprechende und blieb gänzlich vereinzelt, ohne jede Nachfolge.

Der Bodenringtypus.

Neben dem Fortschritt im Tragemotiv zeigt die schon besprochene Lüdingworther Taufe, was uns bisher noch unbekannt war, einen besonderen, gemauerten Bodenring, auf dem die Stützfiguren stehen. In beiden Dingen dürfen wir wohl bei einem so geringen Stück keine selbständige Erfindung annehmen, sondern nur eine Nachahmung von Werken, wie wir sie im folgenden ausführlich zur Darstellung bringen werden. Auf einigen dieser kehrt auch ihre Inschrift und der größte Teil ihrer Reliefs wieder. Es sind uns da etwa zwanzig Taufen erhalten, bei denen die Aufklärung der vorliegenden tatsächlichen Zusammenhänge, wie sie sich in Typen, Inschrift, Trägern und Reliefs in den verschiedensten Kombinationen offenbaren, allerdings ziemlich schwierig ist und, da gewiß verbindende Stücke verloren gegangen sind, teilweise problematisch bleiben muß.

Wir betrachten zunächst die drei Taufen in Delve* in Holstein, sowie in Hittfeld und Schneverdingen in der Lüneburger Heide. Die wesentliche Neuerung besteht, wie gesagt, in der Hinzufügung des gleich mit aus Erz gegossenen Bodenringes und in der Verdeutlichung des Tragemotivs. Ferner kommt hinzu als unterscheidendes Merkmal von den vorausgehenden Taufen die Verminderung der Größe der Tragfiguren gegenüber der des Kessels, wie sie ebenfalls die Lüdingworther Taufe schon aufweist. Die wichtigste Wirkung des Bodenringes ist darin zu sehen, daß das Ganze sich nun für das Auge auf sicherem Fundamente aufbaut, die Tragfiguren sich jetzt vom Boden deutlich abheben, und die Gesamtform eine zusammenfassende Basis gewonnen hat. Der Vierträgertypus erreicht hier eine Art künstlerische Vollendung. Die stützenden, kleinen, zarten Gestalten sind bei allen drei Taufen, nicht nur bei jeder einzelnen, nach demselben Modell gegossen. Trotz der immerhin schon beträchtlichen Entfernung voneinander sind wir daher doch wohl gezwungen, sie demselben Meister oder wenigstens derselben Gießwerkstatt zuzuschreiben. Die Delver wie die Schneverdinger Taufe besitzen auch die ungefähr gleiche Einteilung des Kessels durch übereinanderlaufende Doppelstreifen in drei Zonen, bei denen die vermehrte Breite der mittleren die wesentliche Veränderung den älteren Werken gegenüber ist. Daß auch die Lüdingworther Taufe auf der gleichen Stufe steht, paßt ganz zu der oben ausgesprochenen Vermutung.

Von den drei genannten Stücken ist die Delver Taufe das höchststehende, in der Flächengliederung des Kessels mit das beste, was wir bisher behandelt haben. Von den drei Zonen ist die schmale unten mit einer flachen romanischen Blattranke* gefüllt, die sich zwischen den in sie hineinragenden Köpfchen der Tragfiguren verbindend hinzieht. Die mittlere, breitere ist als Kontrast ganz leer gelassen und die hier ausnahmsweise gleich hohe obere, nur durch eine schmale, feine Kante* getrennt, ist wieder mit kleinen Reliefs und Medaillons rundherum besetzt, die mit der Beweglichkeit ihrer Linien und dem Auf und Ab von Licht und Schatten den das Auge zunächst fesselnden Stützfigürchen sowie der Ranke unten ein wirksames Gegengewicht bieten.

Bei der Schneverdinger Taufe dagegen fehlt die Füllung der unteren Zone, und auch die wenig erhabene Inschrift[31]) oben vermag die Reliefs bei jener nicht zu ersetzen. Der Körper des Modells, nach dem die Tragfiguren aller Stücke gefertigt sind, ist nicht mehr ganz so überschlank wie bei den schon behandelten frühen Taufen in Bülkau und Meldorf. Die ganze Bildung ist eine etwas vollere, die Faltengebung ein wenig feiner und nicht so schematisch. Trotzdem ist im Gesamteindruck die Verwandtschaft noch deutlich, ebenso in dem bartlosen Gesichtstyp mit dem vortretenden Kinn. Freilich ist man auch hier noch nicht über eine ganz allgemeine Gestaltung hinausgekommen. Die Haare, in der Mitte vorn glatt gestrichen, an der Seite in einer breiten Welle herabfallend, gleichen ganz denen des Meldorf-Hemmingstedter Trägers. Das wesentlich Abweichende und entschieden Fortgeschrittene der Figuren aber ist ihre Bewegung. Durch leichte Biegung des Körpers, starke Neigung des Kopfes, sowie Einstützen der einen und Emporheben der anderen Hand ist eine lebendigere Darstellung des Tragemotivs erreicht im Gegensatz zu den steifen Trägern jener Werke, in denen die einfache Beinform noch nachwirkt. In der besonderen Ausbildung aber mit dem Ausbiegen der Hüfte nach der einen und der Drehung und Neigung des Kopfes nach der entgegengesetzten Seite, in dieser S-förmigen Kurve, zeigt sich ohne Frage das spezifisch gotische Bewegungsideal. Es tritt freilich mehr als Bewegung in der Fläche denn als Achsendrehung in die Erscheinung. Gotisch ist auch am Delver Kessel das Beten mit zusammengelegten Händen bei einer der kleinen Reliefgestalten in halblangem Gewande, ebenso die plastische Modellierung anderer im Sinne voller Rundung, auch hinsichtlich der Falten, während der Christus einer Kreuzgruppe noch den älteren Typus mit gerader Körperhaltung und nebeneinandergenagelten Beinen zeigt.

Beim dritten Stück, dem in Hittfeld, trägt der Kessel die

Jahreszahl 1438, er ist ein Werk des angesehenen Gießers Laurens Grove, der sich hier nach seinem Gewerbe Laurens Apengeter nennt, und des Kort Vrigbusc. Für die Entstehung der Tragfiguren ergeben sich demnach zwei Möglichkeiten: entweder sind sie nach so viel älteren Trägern durch Abformung genau kopiert — wofür kein Grund ersichtlich, besaß doch Laurens Grove eigene vollkommenere Modelle, wie die Taufe im Dom zu Lübeck[32]) beweist — oder sie sind Überreste einer alten Taufe und durch einen neuen Kessel ergänzt. Dieses dünkt uns das Wahrscheinlichere, auch deutet ein zwischen Kopf und Hand klebendes, wohl als Überbleibsel der Kesselwandung aufzufassendes Stückchen Erz anscheinend darauf hin. Mund und Augen sind vermutlich noch einmal nachgezogen und deshalb schärfer sichtbar, ebenso sind ganz kleine Abweichungen in der Haltung vielleicht durch ein geringes Verbiegen des jeweiligen Wachsmodells zu erklären, es stimmt dafür anderseits jede Falte genau überein.

Diesen Werken in allem am verwandtesten ist die Taufe in Salzhausen in Hannover. Der Kessel zeigt ebenfalls eine Teilung in Zonen durch Doppelstreifen, die hier mit Blattranken, plastischen Lilien und Sternen, sowie in den Formmantel geritzten naiven Umrißzeichnungen ohne besondere künstlerische Erwägung bunt gefüllt sind. Die eine Ranke gleicht, wenn auch nicht ganz genau, der in Delve. Die vier unter sich gleichen Tragfiguren sind ganz ähnlichen Stiles wie die zuletzt besprochenen, doch ist die gotische Bewegung nur durch die Hüftenbiegung angedeutet, die Haltung der an den Körper gedrückten Hände aber der älteren in Bülkau usw. entsprechend. Man kann deshalb die Taufe entweder für eine Vorstufe zu der Delver halten oder für ein dieser zeitlich erst folgendes Werk, was uns den hinter den Delvern an Größe noch weiter zurückbleibenden Tragfigürchen, sowie der geringen Qualität des Ganzen nach das Wahrscheinlichere dünkt. Im letzteren Falle wäre sie die Arbeit eines Gießers, der sich teilweise noch an ältere Vorbilder hielt.

Weisen nun die Körperform und Faltengebung des Tragfigurenmodells an der Delver sowie den anderen Taufen und die Inschrift am Schneverdinger Kessel für Norddeutschland mindestens auf die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts zurück, so ist in dieser Zeit hier die gotische Bewegung der Tragfiguren ausgeschlossen, es sei nur an die romanischen Paradiesflüsse der Rostocker Taufe von 1290 erinnert. Dasselbe gilt bei einer kleinen Heiligenfigur neben einer sitzenden Madonna mit Kind auf dem Delver Kessel, und auch die erwähnte vollplastische Modellierung dieser Reliefs ist für diese Zeit unmöglich. Der Verfertiger scheint ein fortgeschritteneres Werk

in seinem älteren Stile wiedergegeben zu haben, und wir müssen wohl auch die ganze Erfindung der neuen Form mit dem Bodenring nicht ihm selbst, sondern seinem Vorbild zuschreiben. Sollte dieses auch hier, wie überall in der Steinskulptur, wo uns Frühgotik zuerst entgegentritt, jenseits des Rheines zu suchen sein? Für den Erzguß käme im besonderen Belgien in Betracht, wo er schon seit langem in hoher Blüte stand. Freilich ist uns hier nichts derartiges an Taufen erhalten. Aber in der fraglichen Zeit war der flandrische Erzguß vor allem weit berühmt. Gravierte Grabplatten und auch solche mit erhabenen Figuren der Verstorbenen wurden von hier nach Frankreich, England, Deutschland und den nordischen Ländern verschickt[33]). Ein Meister Johann von Brabant fertigte für Königssaal die Bronzegrabplatte Wenzels II. († 1305) und wohl auch die des Prager Bischofs Johann IV. (1301—1345)[34]). Es bestand zudem ein reger Seeverkehr mit den norddeutschen Küstenländern, und in eben diesen ist jetzt für das verwandte Gebiet der Steintaufen der umfangreiche Import belgischer Werke nachgewiesen[35]). Könnte nun nicht hie und da einmal eine Bronzetaufe mit eingeführt sein mit vier Tragfiguren in gotischer Bewegung auf einem Bodenring und mit Verzierung durch gotische Reliefs, die dann ein deutscher Gießer sich zum Muster nahm? Dann ließe sich das Gotische an den Werken erklären und doch an der Entstehungszeit in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts etwa festhalten. Und wir können noch weitere Gründe anführen, die für Einflüsse von außerhalb sprechen.

In Büsum* und Marne[36]) und in Altenbruch, Borstel und Oederquart im Gebiet der Elbmündung, sowie in Holdenstedt südlich Lüneburg befinden sich sechs Taufen, die in ihren vier, je zwei und zwei nach gleichen Modellen gegossenen Tragfiguren, der Form ihres Kessels mit dem schmalen, nur wenig hervortretenden Rande, dem Reliefschmuck und den beiden über dem Rand angesetzten Henkeln vollständig übereinstimmen. Auch die Einteilung der Wandung ist bei allen sechs gleich: eine schmale obere Zone, von je zwei Doppelstreifen begrenzt, mit der Inschrift, eine breite in der Mitte mit den Reliefs, und unten das abgerundete Bodenstück, von der mittleren Zone durch einige Streifen getrennt. Der Form ihrer Inschriftbuchstaben nach stammen diese Taufen aber von verschiedenen Händen. Am ältesten mutet die Inschrift in Büsum* an, deren Unzialen noch mit einzelnen Kapitalen vermischt sind. Ohne weitere Verzierung sind sie in Doppelstrichen von einer mit ihrer Form, sowie der Technik des Eingravierens schlecht vertrauten, zittrigen Hand in den Formmantel geritzt. Die

Inschrift enthält hier zwei leoninische Hexameter[37]). Von dem zweiten nur die beiden ersten Worte[38]) noch kommen in der Holdenstedter Inschrift vor, die dann folgen mag. Ihre Buchstaben sind massiv gegeben und meist von einer feinen, senkrechten Linie begleitet. Die Inschrift erscheint hier zum ersten Male rechtsläufig, noch linksläufig hingegen auf den letzten vier Taufen. Sie besteht hier nur in dem ersten jener beiden Hexameter. Die Form der Buchstaben ist äußerst verwandt und nicht unabhängig voneinander in ihrer Entstehung zu denken. Am Kessel aller Taufen ist viermal dasselbe große Relief eines thronenden Christus angebracht, das die ganze Höhe der breiten mittleren Zone ausfüllt, umgeben von den vier kleinen Rundmedaillons der Evangelistensymbole, dazwischen die kleinen Gestalten von vier Heiligen. Letztere sind in der dünnen, vielfaltigen, die Körperformen stark durchscheinen lassenden Gewandung noch ganz romanischen Stiles. Sie stellen dar: Petrus mit dem Schlüssel, Paulus mit dem Schwert, einen dritten Heiligen nur mit Buch und einen vierten in Bischofstracht mit der alten niedrigen Mitra und einer Palme in der Hand. Wir fanden sie schon auf der Taufe in Lüdingworth neben ganz verwandten anderen. Am Marner Kessel stecken sie in einer Art kleiner Gehäuse, die durch Einritzen in den Formmantel hergestellt sind. Das Oederquarter Gefäß trägt an seiner Wandung außer der Inschrift noch in großen, einzelnen Majuskeln zwischen den Reliefs und Medaillons den Namen des Kirchenheiligen Johannes.

Das schon erwähnte Christusrelief ist einer eingehenden Betrachtung würdig wegen seiner Größe, der Güte der Arbeit und der Höhe der künstlerischen Auffassung. Christus ist rein frontal sitzend dargestellt auf dem üblichen bankartigen Thron mit Kissen. Die Beine laufen nach unten zusammen, das rechte ist ein wenig mehr seitwärts gedreht und das linke bei gleicher plastischer Tiefe in nicht ganz gelungener Verkürzung gegeben. Der linke Arm hält auf dem Schoße das Buch des Lebens, der rechte ist mit segnender Geste der Hand vor die Brust erhoben, Christus ist also als Salvator dargestellt. Als Bekleidung dient ein Untergewand mit reichem Halsbesatz und ein Mantel, der um den Körper geschlungen und dann über die linke Schulter geschlagen ist. Die Falten sind namentlich am Oberarm dünn und scharf geschnitten und ziemlich zahlreich, meist mehrere parallel laufend, vom linken Bein jedoch hängen weichere und einfachere Massen von größerer Plastik herab. Suchen wir danach das Werk stilistisch zu bestimmen, so müssen wir es in jene Zeit setzen, wo — in Frankreich früher, in Deutschland etwas später — die Skulptur sich aus der flächenhaften, linearen Gebundenheit zur Freiheit rundplastischer Gestaltung entwickelte.

Ziehen wir nun, was für diese Gegend zunächst nahe liegt, die sächsische Plastik heran zur näheren Datierung, so müssen wir etwa das erste Drittel des 13. Jahrhunderts als Entstehungszeit annehmen. Und in der Tat ist bei einem Vergleiche mit damals geschaffenen ähnlichen Darstellungen, wie etwa dem Christus an der Kanzel der Kirche zu Wechselburg, die innere Verwandtschaft außer Frage. Hier wie dort das gleiche Streben nach einer gewissen Größe und Idealität der Erscheinung, namentlich im Kopftypus. Auch eine Reihe äußerer Zusammenhänge finden sich. Beides erklärt sich durch die als gemeinsame Grundlage und Quelle dienende byzantinische Kunst. Ziehen wir zum Vergleich, wozu die geringe Größe ohne weiteres auffordert, eine byzantinische Elfenbeinskulptur, wie den Christus im South-Kensington Museum heran, den Goldschmidt zum Beweis des Einflusses auf die sächsische Plastik um 1200 benutzt, so sehen wir, daß die Form des Kopfes mit dem länglichen Oval die gleiche ist wie bei unserem Christus, ebenso die gescheitelten, offen herabfallenden, in zwei dünne, sich schlängelnde Enden auslaufenden Haare, die einen schönen Rahmen für das Gesicht bilden; auch die Schmalheit der Nase, die in die eckig ansetzenden Stirnränder direkt übergeht, ist noch deutlich erkennbar. Das Harte aller Formen scheint zugunsten einer größeren Harmonie verschwunden zu sein, doch läßt sich nicht genau sagen, wieviel man auf Kosten des alles weicher erscheinen lassenden Gusses setzen muß. Die scharfen, dünnen Falten am Oberkörper, durch den Stoff mit bedingt, weisen direkt auf ein Elfenbein als Original hin. Auch die Art der Gewanddrapierung mit dem um den Körper geschlungenen, von der linken Schulter herabfallenden Mantel ist die gebräuchlichste auf byzantinischen Elfenbeinen[39]). Byzantinisch ist auch der Segensgestus mit dem an den Daumen gelegten vierten und fünften Finger.

Scheint es uns nun wegen der teilweise vollrunden Formen der Falten am linken Knie nicht recht möglich, das Original für ein rein byzantinisches zu halten, so lassen sich auch andrerseits keine deutschen Elfenbeine oder andere Kleinkunstwerke von gleichem Stil und gleicher Güte anführen, an die man das Stück direkt anreihen könnte. Auch der Wechselburger Christus zeugt schon unter französischem Einfluß von einer ganz anderen vollplastischen Körperauffassung, die unserem flächenhafteren Salvator noch abgeht, und ihm entsprechendere Darstellungen, wie der Christus der Neuwerker Kanzel oder der Halberstädter Chorschranken zeigen hier schwächere, dort stärkere lineare Bewegung in der Gewandung durch eine Häufung der Faltenmotive, von der sich bei unserem Werke auch nicht die mindeste Spur findet.

Von ähnlicher Vollendung sind die Evangelistenmedaillons, nur ist bei der geringen Größe im Guß manches verloren gegangen. Meisterhaft sind sie in den Rahmen komponiert, man sehe, wie sich die Flügel des Engels z. B. ihm anpassen. Dieselben Medaillons fanden wir schon auf der Delver Taufe und vermuteten dort ihre Herkunft von einem belgischen Werke. Auch das Vorbild unseres Christus — vielleicht eine Elfenbeintafel — könnte wohl aus Belgien oder dem angrenzenden Nordfrankreich stammen und fände dann so seine völlige Erklärung. In Delve war er vielleicht nur deshalb durch ein geringeres Stück ersetzt, weil er für die gewählte Zonenbreite zu hoch war. Daß er, wenn er mit den Medaillons und Reliefs aus Nordfrankreich stammt, dann vielleicht noch dem 12. Jahrhundert angehören mag, braucht uns keine Bedenken weiter zu verursachen, treffen wir doch unter den kleinen Reliefs auch auf den Taufen des 14. Jahrhunderts immer noch rein romanische an. Hinsichtlich des ausländischen Einflusses ist auch zu beachten, daß Delve, Hittfeld und Schneverdingen sowohl wie die andern sechs Orte in den Landstrichen zu beiden Seiten der Elbe liegen, die für den Import auf dem Wasserwege am leichtesten zugänglich waren. Als wichtigstes Argument kommt endlich hinzu, daß bei beiden Werken dieser letzten auch die Tragfiguren von solcher Güte im Entwurf sind, daß sie allein schon uns an ihrer deutschen Herkunft stutzig machen müßten.

Sie stellen zwei jüngere männliche Gestalten vor in einem bis zu den Knien reichenden, hemdartigen Gewande, das in den Hüften gegürtet ist. Bei der einen dient dazu eine Schnur, deren Enden herabzuhängen scheinen, wenn nicht ein Schlitz im Gewande damit gegeben werden sollte. Der Kopf ist ganz in eine Kapuze verhüllt. Die Armbewegung ist im wesentlichen dieselbe wie bei dem Delver Träger, nur ist der rechte Arm etwas höher genommen, so daß er etwa einen rechten Winkel bildet. Der Kopf ist nicht mehr so übermäßig zur Seite herabgedreht, die gotische Schwingung mehr einer realistischen, sanften Neigung des Oberkörpers gewichen, die das Lasten des Kessels recht treffend veranschaulicht. Die Beine sind etwas auseinandergesetzt, doch Stand- und Spielbein kaum unterschieden. Beim anderen Modell ist das Gewand an der linken Körperseite emporgezogen, so daß sich drei gebrochene Faltenzüge bilden, und dann in einem kleinen Bausch durch einen Gürtel gesteckt, der die Hüfte umgibt. Der Kopf ist im Verhältnis zum Körper etwas klein geraten, von den Haaren ist links und rechts eine sich schlängelnde Strähne hervorgehoben; als Kopfbedeckung dient ein Käppchen. Wie das andere Modell trägt auch dieses zur Verzierung Abdrücke von Brakteaten auf dem

Gewand vor der Brust. Die Haltung ist ähnlich wie beim Kapuzenträger, nur ist der Oberkörper fast ganz gerade und die Arme in ihren Funktionen vertauscht. Die Rechte faßt statt in die Hüfte in den Gürtel. Die Knie sind etwas stärker gebogen, und es läßt sich hier mit etwas mehr Recht von einer Unterscheidung zwischen Spiel- und Standbein reden. Auch stilistisch gehören die Figuren vollständig zusammen. Die Faltengebung ist sehr vereinfacht, wie es dem entwickelten frühgotischen Stile entspricht, indem das Gewand sich meist dem Körper anschließt und nur einige Faltenzüge plastisch hervortreten. Das Primitive, was die Tragfiguren bisher immer noch an sich hatten, ist hier vollkommen geschwunden. Wir sind keinen Augenblick mehr im Zweifel, daß wir wirkliche Männer von ganz bestimmtem Alter vor uns haben, ihrem Äußeren nach sind es Handwerker, die vielleicht symbolisch die Verfertiger darstellen sollen, die selbst ihr Werk tragen. Dazu kommt die Richtigkeit der Körperverhältnisse und die lebendige Darstellung in der geschickt abgewogenen Bewegung. Hält man an der belgischen Herkunft fest, so können die beiden Modelle vielleicht noch aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammen.

Im Vergleich mit ihnen fallen alle die andern Tragfiguren der deutschen Taufen ab, auch in der folgenden Zeit, ausgenommen ein Stück wie die Hildesheimer natürlich, das eben noch der im Erzguß künstlerisch hochstehenden, romanischen Periode angehört, während die Folgezeit ein Herabsinken ins Handwerksmäßige mit sich bringt, so daß selbst der tüchtigste damalige Meister, Johannes Apengeter, nichts Gleichwertiges aufweisen kann.

Als belgisches Original käme von den 6 Werken höchstens die Holdenstedter Taufe in Betracht, denn die Büsumer ist schon ihrer schlechten Inschrift wegen ausgeschlossen, und die vier anderen sind Arbeiten eines Lüneburger Glockengießers und seiner Werkstatt, wie wir noch sehen werden. Doch wäre auch das Holdenstedter Gefäß dann eine schon etwas verschlechterte Wiederholung, denn die Formen für die Träger waren schon durch häufige Benutzung abgebraucht, so daß alles nicht mehr so klar und scharf herauskommt, wie es sicher der künstlerischen Qualität des Entwurfes nach ursprünglich der Fall war. Daß das fragliche Vorbild überhaupt genau die gleiche Ausstattung zeigte, können wir natürlich nicht mit Sicherheit behaupten, aber daß es demselben Typus angehörte, dieselben Tragfiguren und wohl auch denselben Christus mit den Evangelistenzeichen sowie einige Heiligenfigürchen[40]) aufwies, dürfen wir nach unseren Ausführungen als das Wahrscheinlichste hinstellen. Die stille Voraussetzung bei dieser ganzen Hypothese wäre, daß der Vierträgertypus ehemals auch in Belgien

verbreitet war und sich dort zu der Form mit Bodenring entwickelte, wenn man nicht in dieser eine selbständige belgische Erfindung sehen will.

Daß uns in einem Werke von der Art des Holdenstedter aber etwa auch das Vorbild für die Delver Taufe erhalten wäre, scheint uns wegen der anderen Einteilung der Wandung und der Anwendung von zwei verschiedenen Tragfigurenmodellen, an die sich das Dever nicht recht anlehnt, auch wenn man gewisse Übertreibungen und eine Zurückbildung in einen älteren Stil zugibt, so gut wie ausgeschlossen; auch wäre dann das Vorhandensein der hier fehlenden gotischen Reliefs auf dem Delver Gefäße schlecht zu erklären. Nach diesen Untersuchungen betreffs des zu mutmaßenden ausländischen Einflusses auf die Entstehung des Bodenringtypus sowie seine ersten Werke, wollen wir einige von ihnen noch etwas näher ansehen und die sich an sie knüpfenden Beziehungen weiter verfolgen.

Prüfen wir die oben als zusammengehörig bezeichneten Inschriften der drei Taufen in Marne*, Borstel und Altenbruch genauer, so finden wir, daß der Hauptunterschied bei ihnen nur darin besteht, daß in Marne der Kern der Buchstaben massiv, in Altenbruch und Borstel dagegen in Umrißlinien gegeben ist, die mit kleinen Stricheln und Kringeln gefüllt sind. Im übrigen stimmen die Einzelformen im wichtigsten ganz überein. Vergleichen wir z. B. das erste A in LAVATUR, so besteht dieses überall in gleicher Weise aus zwei unten sich erweiternden Hauptpfeilern, der zweite noch von einem Nebenstrich begleitet, oben sind beide durch einen einfachen Strich verbunden, der rechts und links in einen dreigeteilten blattähnlichen Schnörkel ausläuft. Solche Schnörkel setzen auch bei den beiden ersten Exemplaren die Hauptpfeiler unten fort. Alle drei Inschriften zeigen außerdem als wesentliches Merkmal ein menschliches Gesicht im Buchstaben V. Die Marner und Borsteler Taufe mögen von derselben Hand stammen, nur vielleicht die erste als die vollendetere in ihrer Inschrift etwas später als die zweite entstanden sein.

Wir sind nun hier in der glücklichen Lage, an der Hand der Marner Taufe einen bestimmten Meister und auch den wahrscheinlichen Herstellungsort angeben zu können, denn die vollkommen gleiche Art ihrer Inschriftbuchstaben* und auch das charakteristische Gesicht im V kehren wieder auf der S o n n t a g s g l o c k e im D o m zu B a r d o w i e c k bei Lüneburg[41]). Auf dieser hat der Glockenforscher, Herr Wrede in Lüneburg, die kleine Meisterinschrift gefunden: ,,vlricvs me fecit". Dieser Ulricus war, daran kann gar kein Zweifel sein, auch der Gießer der Taufe in Marne

und wohl auch der in Borstel. Doch da die Inschriften an der Glocke in richtiger Weise, an den Taufen aber linksläufig stehen, mag er jene nach diesen gegossen haben, nachdem er sich den Grund dieser Erscheinung klar gemacht hatte. Auch die Bußglocke[42]) am selben Ort wie die vorige offenbart in ihrer Inschrift ohne Zweifel den Meister Ulricus, ebenso die noch zu behandelnde Glocke in Raven[43]). Ferner kämen nach dem Schleswig-Holsteinischen Inventar noch die Glocken in Groß-Grönau* und Preetz*, sowie nach Wrede[44]) die Glocke in Veerssen als seine Werke in Betracht. Von ihm stammte auch laut noch erhaltener Inschrift[45]) die jetzt verlorene Glocke der Michaeliskirche in Lüneburg von 1325. Meister Ulricus liefert uns endlich auch den Beweis für unsere schon oft ausgesprochene Annahme, daß Glockengießer in den meisten Fällen die Verfertiger der Erztaufen waren.

Den allen den eben angeführten Taufen gemeinsamen Träger mit der Kapuze finden wir nun aber, wenn wir für die Marner Taufe auch ungefähr das Jahr 1325 festhalten, schon vorher an der Taufe in Ebstorf bei Ülzen, die 1310 von Magister Hermanus gegossen ist. Auch ihr Typus ist genau der gleiche. Von den drei Zonen der Kesselwandung, die sich hier in der Größe sehr nähern, enthält die oberste in rechtsläufiger Schrift einen Spruch[46]), die unterste das Datum und den Namen des Meisters[47]), die mittlere eine Reihe Reliefs, von denen sich manche mehrmals wiederholen. Die untere Inschrift wird auch von einigen Medaillons unterbrochen; ebenso beginnt die Segensformel oben mit einer rechteckigen Plakette des thronenden Christus zwischen Evangelistensymbolen. Die Stilstufe dieser Christusfigur entspricht ganz dem vorher ausführlich behandelten Stücke, nur ist die künstlerische Qualität viel geringer, namentlich der Kopf in primitiver Art zu groß gebildet. Von den übrigen Reliefs seien, da wir sie gleich wiederfinden werden, noch folgende besonders erwähnt[48]): eine Madonna mit Kind, sitzend, ganz in die Fläche komponiert. In der feinfältigen, gleichsam gebügelten Gewandbehandlung, der ganzen Anordnung und der Pänula der Madonna verrät sich noch stark byzantinischer Einfluß, während das Motiv des der Mutter nach dem Kinn fassenden Kindes erst in der abendländischen Kunst des 13. Jahrhunderts auftritt. Ferner eine in Gewandbehandlung und Motiven ebenfalls noch byzantinisierende kleine Kreuzgruppe, deren Original aber auch der gleichmäßig gehäuften Faltenpartie an der rechten Seite des Mantels des Johannes sowie den Gesichtstypen nach sicher kein rein byzantinisches war. In der an dem rechten Kreuzquerbalken sichtbaren ganz kleinen mondsichelartigen Rundung könnte man

eine abgebrochene Öse vermuten, wir hätten dann in dem Original dieses Stückes ein Pilgerzeichen zu sehen. Sicher ein solches in seiner flachen durchbrochenen Arbeit ist die kleine Darstellung der Anbetung der Könige[49]), die sich von links der Maria mit dem Kinde nahen, unter drei mit Türmchen bekrönten Rundarkaden, unter deren mittlerem Bogen oben ein Kopf mit Heiligenschein; das Ganze ist ein Stück von geringer Mache. Endlich ein Medaillon mit einer Darstellung der Geburt Christi und ein anderes mit einem Adler. Das eine der Tragfigurenmodelle der Ebstorfer Taufe hat der Meister Hermanus, wie schon angedeutet, einem, wie wir mutmaßten, importierten belgischen Werke entlehnt. Daß nicht ihm etwa der Entwurf zuzuschreiben, beweist hinlänglich das ebenfalls zweimal verwandte, so viel geringere, ungeschicktere andere Tragfigurenmodell. Es stellt einen etwas älteren Mann dar mit offenem Haar und Vollbart sowie Runzeln auf der Stirn und tiefen Falten an der Nasenwurzel, die sowohl sein Alter wie seine Anstrengung andeuten können. Auch er trägt ein gegürtetes kurzes Gewand. Seine beiden Arme sind nach links in einem etwa rechten Winkel zum Kessel erhoben, der Kopf weicht dabei übertrieben stark nach der entgegengesetzten rechten Seite aus; die Beine stehen gerade nebeneinander, und der steife Körper zeigt nichts mehr von gotischer Bewegung.

Die verlorene Ulricusglocke der Lüneburger Michaeliskirche, die wir vorn schon erwähnt, schmückten ehemals nach der Beschreibung Gebhardis[50]), vier kleine Reliefs, genau wie die ebenfalls zerstörte Taufe derselben Kirche. Letztere aber hat uns Gebhardi samt ihren 60 kleinen Reliefs und Medaillons in getreuen Zeichnungen[51]) erhalten. Danach stimmten von den vier Reliefs der kleine Kruzifixus mit Johannes und Maria, die heiligen drei Könige, sowie die Maria mit Kind mit den eben besprochenen am Ebstorfer Kessel genau überein. Vergleichen wir weiter auch die Buchstabenformen der Inschrift an der Elstorfer Taufe mit denen der Inschriften an der Lüneburger Glocke und den anderen Werken des Ulricus. Sie sind denen des Meisters Ulricus gegenüber noch befangener, weniger bewegt, aber doch finden wir hier schon die kleinen blattähnlichen Ausläufe an den Enden und auch die Schnörkel und Häkchen, die die Buchstaben in Marne auf allen Seiten reichlich umgeben — wie in größerer oder geringerer Menge auch auf den anderen Werken —, in bescheidenen Ansätzen wenigstens wieder. Die Kernform ist nicht massiv gegeben, sondern in Umrissen, die dann meist mit kleinen, vierpaßähnlichen Gebilden gefüllt sind. Diese finden sich ebenso, wenn auch in viel geringerer Anzahl, in den Inschriftbuchstaben der Ravener Glocke,

die im übrigen ganz den Charakter derer an den anderen Ulricusglocken tragen, in deutlichen Spuren noch auf der Borsteler Inschrift. In der Altenbrucher sind sie durch kleine Striche und Kreise ersetzt, die offenbar den Eindruck jener Füllung nachahmen sollten. Außerdem hat diese Taufe sowie die Oederquarter rohere und ungeschicktere Buchstaben, an letzterer fehlen auch bei gleicher Allgemeinform der Inschriftbuchstaben die begleitenden Schnörkel und Häkchen, sowie das Gesicht im V., und die Altenbrucher ist im Guß schlechter als die anderen. In diesen beiden Taufen haben wir wohl die Werke von Gehilfen oder Nachahmern des Meisters Ulricus zu sehen. Dieser selbst aber war nach all den angeführten Beziehungen ein Schüler und Nachfolger des Meisters Hermanus, wofür auch die folgenden Erörterungen sprechen.

Nach Mithoff befand sich ehemals in Siegelsum eine Taufe aus Blei, mit zwei Majuskelinschriften[52]), deren untere wieder einen Hermanus als Verfertiger nennt, sowie das Jahr 1317. Da die Entstehungszeit somit ungefähr die gleiche wie bei dem Ebstorfer Werke, und ebenso die Gegend, dürfen wir wohl auch hier unseren Meister Hermanus als Gießer annehmen. Im Jahre 1291 erwarb ein Hermannus Clocghetere urkundlich[53]) das Bürgerrecht in Lüneburg. Auch das ist vermutlich dieselbe Persönlichkeit, denn für beide Dörfer, wo sich die Taufen befinden, war es der nächste, bedeutendere Ort und Meister Ulricus, der Nachfolger Meister Hermans wohnte höchstwahrscheinlich ebenfalls dort, wo er uns als Glockengießer für die Stadt und ihre Umgebung bezeugt ist, endlich gruppieren sich auch einige an beider Taufen anschließende Werke um Lüneburg. Dies war für diese Gegend gewiß der geeignete Platz, eine Gießwerkstätte für Glocken und Taufkessel aufzutun; es mochte auch sein, daß die Gießer von hier, wo sie für alle Aufträge stets leicht erreichbar waren, vorübergehend zum Guß dahin zogen, wo man ihre Kunstfertigkeit gerade brauchte. Von hier aus könnten auch die Taufen und Glocken auf der Elbe abwärts den größten Teil des Weges zu Wasser ohne allzu bedeutende Transportkosten in eine schon etwas entfernte Gegend wie Holstein geliefert worden sein.

Mit der schon genannten verlorenen Taufe der Michaeliskirche in Lüneburg*[54]) gehören eng zusammen die Taufen in der Nikolaikirche ebenda, — wahrscheinlich aus der abgebrochenen Cyriakskirche —, die im Musée de Cluny zu Paris[55]), die aus Bardowieck stammen soll[56]), höchstwahrscheinlich aber mit der verlorenen aus Embsen identisch ist[57]), sowie die der Kirche zu Soltau[58]). Alle vertreten wieder den Boden-

ringtypus, die Kessel werden von vier bei allen Werken gleichen, zu je zwei nach demselben Modell gegossenen Stützfiguren getragen. Das eine Modell ist das jenes Mannes mit schiefem Kopf von der Ebstorfer Taufe, das andere eine Vergröberung des Kapuzenträgers. Bei ihm ist hier der rechte Arm in einem harten, spitzen Winkel nach dem Kessel erhoben, der linke greift zwar auch in die Hüfte, da er aber direkt am Körper entlang läuft, ist er viel zu kurz geraten. Wie bei seinem Genossen stehen die Beine ganz gerade nebeneinander, und der Gestalt mangelt jede Biegung und Bewegung, sie erscheint so recht als das Pendant zu jenem, der aber schon beim Meister Hermanus auftritt. Andererseits ist jedoch die Abhängigkeit vom Kapuzenträger nicht anzuzweifeln, finden sich doch auch die beiden Schnurenden, — eventuell der Schlitz im Gewand —, an gleicher Stelle wieder. Man möchte deshalb annehmen, daß schon zur Zeit des Meisters Hermanus alle vier Tragfigurenmodelle bekannt waren, den Käppchenträger hinzugerechnet.

Die Kessel der eben aufgezählten Taufen, ausgenommen der der Michaelistaufe, sind in alter Weise durch Doppelstreifen in drei Zonen geteilt, die in ihrer ungefähr gleichen Breite dem Ebstorfer Werke noch nahe stehen, doch fehlt, — das ist für alle vier Taufen charakteristisch —, jegliche Inschrift. Statt dieser füllt an der Nikolaitaufe die obere Zone ein offenbar in die Mantelform geritztes, ziemlich schematisch gehaltenes Weinrankenornament[59]), die zweite bleibt ganz leer, und auf die untere sind Reliefs und Medaillons verstreut. Beim Kessel der Clunytaufe schmücken sie die etwas breitere mittlere Zone und heben sich scharf von der glatten Fläche ab, während in der oberen wieder die nur wenig einfachere Weinranke und in der unteren die in gleicher Art gezeichnete uns bekannte romanische Blattranke, gleichmäßig die Streifen füllend, als Einrahmung dienen. Dieser feine ästhetische Kontrast sowie auch die Verzierung des Bodenrings mit ganz kleinen Medaillons zeichnen dieses Werk vor anderen aus. Der Soltauer Kessel, im Guß am schlechtesten von allen, hat seine Reliefs auf den beiden oberen Zonen, das Stück unten über dem Boden bleibt leer. Sein Bodenring ist mit abgestuften, plastisch hervortretenden Dreiecken rund herum belegt. Eine gewisse Analogie dazu bot der der verlorenen Michaelistaufe. Hier bildeten die abgestuften Dreiecke eine fortlaufende Zickzacklinie, zu der noch halbe Vierpässe als Füllungen traten; über die Art der Herstellung erlaubt die Zeichnung Gebhardis keine Schlüsse. Die Wandung des Kessels war abweichend von einem Netz von Vierpässen überzogen, die alle, ebenso wie die durch ihr Zusammenstoßen entstehenden acht-

eckigen Formen mit Reliefs und Medaillons besetzt waren. Eine Ausnahme bilden die obere und untere Reihe, die mit Blättern gefüllt sind. Diese waren, da die Weinblätter oben sehr an die eben erwähnten erinnern, gewiß in der gleichen Technik wie jene hergestellt.

Was nun die Reliefs und Medaillons anbetrifft[60]), so ist auch hierin eine Zusammengehörigkeit der Werke untereinander sowohl als auch mit der Ebstorfer Taufe deutlich, während sich von den Reliefs der Ulricustaufen nichts vorfindet. Die vier romanischen ausführlicher beschriebenen Ebstorfer Reliefs kehren ganz gleich auf der Clunytaufe wieder, ohne den thronenden Christus auf der verlorenen Ulricusglocke und der Michaelistaufe, ohne das Pilgerzeichen der drei Könige auf der Nikolaitaufe und endlich die Kreuzgruppe allein auf der Soltauer. An Stelle des erwähnten Pilgerzeichens ist hier ein sehr ähnliches getreten, bei dem aber die Könige von rechts statt von links kommen, und außerdem der erste von ihnen kniet. Der Ebstorfer Adler im Rund kommt nochmal an der Nikolaitaufe und das Geburtsmedaillon an der Clunytaufe vor. Diese besitzen gemeinsam mit der Soltauer und Michaelistaufe eine gekrönte Maria mit Kind, ein Rund mit einem Löwen und eine sechsteilige Rosette mit Stern. Die letzten beiden Taufen endlich haben gotische Medaillons mit der Verkündigung, Geburt, Vorführung vor Pilatus, Geißelung, Kreuztragung, Grablegung, Auferstehung, Krönung Mariä und einem thronenden Christus, umgeben von den vier Evangelistenzeichen, gemein, sowie die kleinen Reliefs einer Madonna mit Kind und Blume und eines sitzenden Christus mit geöffnetem Buch, ein plakettenartiges mit einem Löwenwappen zwischen zwei Ranken und eine kleine Blattrosette. Die meisten zuletzt genannten Sachen, dazu der Löwe im Rund, die Rosette mit Stern und ein Wappen mit Greif von der Cluny- und Soltauer Taufe, sowie der Abdruck eines frühgotischen Fürstensiegels und eine Reihe Wappen von der Michaelistaufe begegnen uns auf der Taufe zu B e e t z e n d o r f von 1368 wieder, die wir noch näher besprechen werden.

Wegen der engen Beziehungen zu diesem späten Werk scheint der Meister Hermanus als Verfertiger der zuletzt behandelten Gruppe von Taufen ausgeschlossen, ganz abgesehen von der Verwendung des einen vergröberten Tragfigurenmodells. Für Meister Ulricus ließen sich außer der Benutzung der drei Ebstorfer Reliefs auf der Lüneburger Glocke, ein Umstand, der sich aber aus seinem Verhältnis zu Meister Hermanus zur Genüge erklärt, höchstens vielleicht noch die kleinen Majuskeln O L und L A geltend machen, die sich, von einem knienden Figürchen getrennt, an der Michaelis-

taufe befanden. Entschieden gegen ihn aber sprechen die beiden anderen schlechteren Tragfiguren, die abweichende Verzierung der Kessel, an denen jede Inschrift fehlt, sowie die hier seitlich angebrachten Henkel. Am wahrscheinlichsten haben wir den Verfertiger in einem zweiten Nachfolger des Meisters Hermanus zu sehen, der ebenfalls Glockengießer war, wie die Glocke in Oldenstadt[62]) beweist, an der außer den vier Ebstorfer Reliefs auch die untere Blattranke der Nicolaitaufe in vollständig gleicher Zeichnung und Technik auftritt.

Eine besondere Stellung nimmt die Taufe in Estebrügge am linken Ufer der Unterelbe ein, auf der sich auch der Gießer nennt, Magister Eglert. Der kleine Pfeil an der Wandung ist vielleicht ein Gießerzeichen, wie es namentlich in späterer Zeit Glockengießer an ihren Werken anzubringen pflegten. Sie trägt am Kessel den schönen Christus und die vier Heiligen sowie dieselbe Inschrift[63]) wie die Taufen, an denen diese Reliefs vorkommen. Als Tragfiguren aber hat sie die zwei der Nicolaitaufe und der ihr verwandten Werke, ob wirklich in Abhängigkeit von diesen, läßt sich nicht ausmachen. Es ist wohl anzunehmen, daß beide Modelle schon vor und neben jenen Werken an anderen vorhanden waren, an deren eines sich Magister Eglert wohl angelehnt hat, — das eine Modell mit dem schiefen Kopf tritt ja schon bei Meister Hermanus auf. Magister Eglert ist höchstwahrscheinlich, dafür spricht die ganz außerordentlich schlechte, unsaubere Ausführung und das ziemlich wahllose Bekleben der ganzen Wandung mit Zierrat, nur ein kleiner Gießer, der Träger und Reliefs direkt nach vorhandenen Werken kopierte und und nicht etwa als Nachfolger eines angesehenen Meisters eine bekannte Werkstatt weiterführte unter Übernahme ihres Modell- und Formenschatzes. Daß seine Vorbilder ältere Werke waren, dafür sprechen auch eine sitzende Madonna mit dem Kinde und eine kleine Bischofsgestalt, die wir beide, wie hier zusammen mit den vier Heiligen, auf der Taufe in Lüdingworth vorfanden. Diese Reliefs wie auch noch andere sind alle romanischen Stiles. Die Art der Inschriftbuchstaben steht der jener auf einer noch zu behandelnden Taufe in Beydenfleth von 1345 am nächsten, möglicherweise stammt also die Estebrügger noch aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts.

Sicher ein Schüler jenes hypothetischen zweiten Nachfolgers des Hermanus war der Gießer der schon erwähnten Taufe in Beetzendorf von 1368 und der im Dome zu Bardowieck[64]) von 1367. Es ist bemerkenswert, daß auch diese Orte in der Umgebung Lüneburgs liegen. Die beiden Werke haben die Buchstabenformen und Wendungen in ihren Inschriften, die leicht ge-

krümmte Kesselwandung sowie ihre vier verschiedenen Tragfiguren gemein. Zwei von diesen, und auch die seitlichen Henkel, fanden wir, abgesehen vom Gesamttypus überhaupt, schon bei den vorausgehenden Taufen, nämlich den Kapuzenträger sowie den mit dem schiefen Kopf. Nur sind sie hier von derselben Hand etwas überarbeitet, die die beiden anderen Modelle gefertigt hat. Das sieht man an dem allen gemeinsamen Gesicht mit dem breiten vollen Mund, der hervorquellenden Unterlippe und dem noch stärker heraustretenden Kinn. Sie machen so zwar einen sehr derben, dafür aber weniger schematischen Eindruck. Die eine von den neu hinzugekommenen Tragfiguren ist mit einem Gewand wie die beiden Alten bekleidet. Mit beiden Händen hält sie den Kessel und steht mit etwas eingeknickten Beinen da, einen Hut auf dem Kopfe. Die andere trägt eine Art Wams mit einem Faltenrock daran, der vorn aufgeschlitzt ist, und hebt nur den rechten Arm, ähnlich steif wie der vergröberte Kapuzenträger, zum Kessel empor, mit dem linken greift sie statt in die Hüften in den Gürtel, ein Motiv, das wir auch schon kennen gelernt haben. Am Gürtel hängt neben einem kugelförmigen Gegenstand anscheinend ein Täschchen. Die Haare fallen an den Seiten bei dieser Figur in zwei großen, schraubenförmig gedrehten Spiralen herab, die der vorigen in zwei stark geschwungenen, unten sich umrollenden Wellen. Das Streben nach möglichster Verschiedenheit der Erscheinung ist hier sicher ein Zeichen der realistischen Tendenz der Zeit, die auf diese etwas äußerliche Art die bunte Mannigfaltigkeit der Dinge wiederzugeben suchte.

Noch überraschender, drastischer tritt uns dieser Zug am Kessel der Bardowiecker Taufe entgegen. Wie oben ein Streifen für die Inschrift[65]), so befindet sich hier unten einer mit gravierten Rundmedaillons, die originelle, in Typen, Kopfbedeckung und Haartracht möglichst verschiedene Brustbilder enthalten, wie aus einem Trachtenbuche, wenn auch nur in flüchtiger, derber Umrißzeichnung. Die Fläche zwischen beiden Streifen nehmen die kleinen Sitzbilder Christi und der 12 Apostel ein, in stark plastischem Relief unter einer flachgehaltenen, niedrigen gotischen Arkadur aus kleinen Strebepfeilern und zwischengespannten breiten, krabbenbesetzten Giebeln mit Kleeblattbogen darunter. Die Fialen der Strebepfeiler und die Giebelspitzen sind mit großen Kreuzblumen geschmückt, ein rundherumlaufender, ornamentierter Streifen verbindet sie oben, und die so entstehenden leeren Dreiecke sind mit Vierpässen gefüllt. Diese reiche, schwere Bekrönung drückt hier etwas auf die Figuren, für die zudem auch die einzelnen Felder viel zu breit sind. Ihrer Ausführung nach rühren sie von derselben Hand her

wie die Träger und die Medaillons. Christus ist als Weltenrichter dargestellt, rechts und links geht ein Schwert von seinem Munde aus, die rechte Hand ist segnend erhoben. Die Apostel halten in der Rechten ihr Attribut. Die Gewandung ist die mit Stoff überladene, lappige und weichfließende vom Ende des 14. Jahrhunderts, die in großen Falten in sanfter Biegung von den Knien auf den Boden herabfällt.

Der Kessel des ein Jahr später entstandenen Beetzendorfer Werkes lehnt sich in seiner Aufteilung in drei Zonen an die vorausgehenden Taufen an. Die obere enthält wie gewöhnlich die Inschrift[66]), die breite mittlere und die untere Medaillons und vier vollplastische Relieffiguren. Die eine von diesen, ein sitzender Petrus, zeigt ganz den Stil der Bardowiecker Apostel. Die anderen drei, ein Kruzifixus, ein ritterlicher Heiliger und namentlich eine Madonna mit Kind, muten noch viel primitiver an; möglicherweise stammen nur diese vom Gießer selbst, während er sich für die anderen Figürchen wie die Träger Modelle anfertigen ließ. In dem übrigen Zierrat ist er, wie wir oben schon sahen, von der Gruppe der Michaelistaufe abhängig, wie ja auch die zwei Tragfiguren beweisen.

In enger Verbindung miteinander, dabei aber immer noch in Beziehung zu dem Kreis der behandelten Werke, so daß sie hier, obwohl schon aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, doch — wie die Bardowiecker und Beetzendorfer Taufe auch — mit behandelt werden müssen, stehen die drei Taufkessel in Imsum*, Misselwarden auf dem rechten Ufer der Wesermündung und in Kirchwistedt, etwas landeinwärts auf der rechten Seite der Unterweser, alle drei nördlich von Bremen. Die Kessel dieser Werke zeigen, wenn man sie umkehrt, eine sich der Glockenform nähernde Kontur, besitzen alle drei die bekannten zwei Köpfe am Rand zur Befestigung eines Deckels und werden auch von einander sehr verwandten Stützfiguren getragen. An dem die anderen an Breite überragenden Imsumer Gefäß sind es sechs, anstatt wie bisher vier, die aber ebenfalls auf einem Bodenring stehen; wir haben es also mit einer Variante zu tun. Geringwertige Zeichnungen von Figuren, zum Teil durch sehr altertümlich stilisierte Sträucher und Bäume getrennt, umgeben die Wandung des Kessels. Sie sind nur in Umrißlinien in der uns bekannten Technik in den Formmantel geritzt und weisen so, wenn man dabei auch die Glockenform des Kessels in Betracht zieht, wohl wieder auf Glockengießer als Verfertiger dieser Werke hin. Um den unteren Rand des Kessels läuft eine Inschrift*, die das Jahr 1384 angibt, nicht 1284, wie Mithoff und die anderen nach ihm schreiben[67]). Von den

sechs Tragfigürchen sind je drei gleich. Das eine Modell ist das uns geläufige des älteren Mannes mit dem schiefen Kopf, mit kleinen Veränderungen. Der Kopf ist größer, der Körper breiter, die Arme sind in der Biegung nicht mehr so scharf und auch die Falten weichen stellenweise etwas ab; alles dies bei gleicher Höhe der Figur im ganzen. Das andere Modell erinnert ebenfalls an die jugendliche Gestalt in der Kapuze, nur ist sie hier gedrungener, der Kopf hat mehr Volumen bekommen, und die Armhaltung ist verändert: die Hände sind vor die Brust gelegt, eine ungeschickte Geste, vielleicht ein Nachklang früherer Werke, wie des Bülkauers usw. Als Zierrat findet sich unter anderem das Medaillon mit dem Adler wie in Ebstorf und an der Nikolaitaufe, das einer gekrönten sitzenden Madonna mit Kind und das des auferstehenden Christus wie an der Michaelistaufe und in Soltau, letzteres auch in Beetzendorf. Haben wir hier einerseits Beziehungen zu der Lüneburger Gegend, so macht schon die Lage vor der Wesermündung solche zu Werken der Bremer wahrscheinlich. In der Tat kehrt auch in der Inschrift *[68]) am oberen Rande des Imsumer Kessels jener leoninische lateinische Hexameter wieder, der uns schon bei der dreiviertel Jahrhundert älteren, um Bremen lokalisierten Gruppe begegnete. Auch das Motiv der schon erwähnten Köpfe am Rande bei allen drei Taufen ist ja bremisch, sie treten in Imsum und Misselwarden sogar in ganz ähnlicher Formgebung wie an der Bremer Domtaufe auf. Und auch die altertümliche Armhaltung der Träger der beiden letzten Werke weist ja nach Norden. Der Misselwardener ist nämlich der Imsumer jugendlichen Gestalt sehr ähnlich bis auf die wenig veränderte Haltung der Hände und die etwas vermehrten, einfachen Längsfalten, die im ganzen aber auch wieder an die älteren Werke der nördlichen Gegend erinnern. Wie diese, gehört auch unsere Taufe in der viermaligen Anwendung der gleichen Stützfigur und dem Fehlen des Bodenringes dem älteren Vierträgertypus an. Die Tragfigürchen spielen hier ihrer Größe nach eine untergeordnetere Rolle wie sonst. Den Kessel umgibt, abgesehen von zwei undeutlichen kleinen Medaillons, nur am Boden ein Streifen mit der namentlich auf Glocken weitverbreiteten Gnadenbitte an Christus[69]), die hier schon in Minuskeln abgefaßt ist. Das Werk gehört demnach mindestens in das dritte Viertel des 14. Jahrhunderts. In Kirchwistedt, das Bremen noch näher liegt als die beiden anderen Orte, ist für die Köpfe am Rand der Kapuzenträgerkopf verwandt. Erhalten ist überhaupt nur der Kessel mit den Köpfen der vier Träger. Nach diesen zu urteilen, sind es vermutlich dieselben beiden gewesen wie in Imsum, denn bei der jugendlichen Gestalt ist der gleiche Zipfel der Kapuze erkennbar.

Auch die Misselwardener Figur weist ihn auf, während wir ihn bei der ähnlichen Figur der Lüneburger Gruppe nicht finden. Die glatte Wandung und die Minuskelinschrift[70]) unten entsprechen ganz der Taufe in Misselwarden und auch das Datum ist angegeben, es lautet schon 1402[71]). Dieses Fragment von 1402 ist der letzte Ausläufer der mit der Ebstorfer Taufe von 1310 beginnenden Gruppe. Die Erscheinung der in den zuletzt behandelten Werken sich kreuzenden Einflüsse läßt bei der größeren Nähe der in Betracht kommenden Orte zu Bremen als zu Lüneburg eher darauf schließen, daß solche von der Gegend der Unterelbe nach der der Unterweser gelangt sind, als umgekehrt.

In etwas frühere Zeit zurück führen uns zwei eng miteinander verwandte Taufen in Mecklenburg-Schwerin, die hier nach den sich an ihnen offenbarenden Zusammenhängen noch angeschlossen werden müssen. Es sind die Taufen in Wittenburg*, von Magister Wilkinus 1342 gegossen, und die in Parchim* aus dem Jahre 1365 von Meister Hermann. Beide vertreten wieder den Bodenringtypus, nur ist wie beim Vierträgertypus das gleiche Tragfigurenmodell benutzt, und zwar bei beiden Werken dasselbe. Ebenso sind die Bodenringe in gleicher Weise abgetreppt. Endlich umgeben auch an beiden Gefäßen der thronende Christus und die stehenden Gestalten der zwölf Apostel die Wandung. Sie sind in Wittenburg von den beiden Inschriftstreifen[72]) oben und unten in klarer Gliederung eingerahmt, — anders in Parchim. Hier ist, wie wir schon öfter fanden, das Motiv der Arkaden dazu verwandt, in plastischer Ausführung und ganz einfacher Form. In die Zwickel sind etwas flacher gehaltene Buchstaben[73]) gesetzt, noch größere füllen oben den Inschriftstreifen[74]) bis zum Rande aus; nach unten zu grenzen zwei scharf hervortretende Reifen die Figuren ab, darunter beleben mächtige Weinblätter mit Trauben gleichmäßig die Fläche. Es ist nicht ausgeschlossen, daß hier die Taufen Johannes Apengeters, auf die wir noch kommen werden, anregend gewirkt haben. Die Stilisierung der Formen ist von einer gewissen Großartigkeit, das kann man Schlie zugeben; das Überziehen der Wandungsfläche mit Buchstaben und pflanzlichen Gebilden, aus denen sich die Apostel auf glattem Grunde in einfacher, kräftiger Umrahmung herausheben, bekundet ein Gefühl für das dekorativ Wirksame. Der Wittenburger Kessel erscheint demgegenüber etwas dürftig und kahl. Die kleinen Apostelgestalten stimmen jedoch wieder bei beiden Taufen völlig überein, nur tritt in Parchim statt des einen mit Kreuz und Buch der kleinste von allen zweimal auf. Man möchte annehmen, das Modell sei abhanden gekommen und der

Gießer habe sich bei der fehlenden Figur auf diese einfache Weise geholfen. Abweichend gebildet ist nur der thronende Christus in der Auffassung, wie er beim Weltgericht vorkommt, seine Hände mit den Wundmalen erhebend. Seine Größe entspricht in Wittenburg der der Apostel, während er diese in Parchim bei weitem überragt; auch sind hier, wie sonst oft, die beiden von seinem Munde ausgehenden Schwerter mit dargestellt. Die Apostelfigürchen sind alle voneinander verschieden in Haltung und Gewandung, sie verraten deutlich den Versuch, die Gesichtstypen möglichst zu variieren. Die Gewandung ist von schwererem Stoff und zeigt ziemlich steil von unten aufsteigende Faltenzüge, sowie große Kurven übereinander, wie wir es in dieser Zeit gewohnt sind. Das Tragfigurenmodell stellt eine kleine, gedrungene Gestalt in kurzem, gegürtetem Gewande dar. Die ganze Erscheinung mit der über den Kopf gezogenen Kapuze und dem jugendlichen Gesicht mahnt uns an den Kapuzenträger. Wie bei diesem greift der rechte Arm hier in scharfer Brechung nach dem Kessel rückwärts, der linke aber in den Gürtel, wie wir es schon früher einmal bei dem Träger mit dem Käppchen sahen. Auch die paar übereinander angeordneten Falten an der linken Körperseite, durch einen in den Gürtel gesteckten Bausch motiviert, treffen wir hier wieder an. Die Haltung ist ganz gerade, aber der Kopf wendet sich nach links, wodurch die im ganzen einfache, ziemlich steife Figur etwas Lebendiges erhält. Ganz unabhängig von den älteren Werken sind die beiden Taufen sicher in all dem nicht, ebensowenig im Typus. Möchte man nun für die Herstellung einerseits wegen der Gleichheit der Tragfiguren, der Apostel und der Bodenringe beider Taufen denselben Gießer annehmen und die Namen zu Hermann Wilkinus vereinigen, so scheinen doch andrerseits die Unterschiede in der ästhetischen Empfindung, wie sie sich in der Gliederung des Kessels und der Stilisierung der Inschriften kundgeben, zu bedeutend hierfür. Auch eine solche Kleinigkeit wie die Bildung und Bekleidung der Füße, die in Wittenburg auf besonderen, nicht sehr organisch wirkenden Fußplatten stehen, in Parchim aber mit den verlängerten Spitzen gleichsam aus dem Ringe herauswachsen, möchte man als die Sprache verschiedener Persönlichkeiten deuten. Hat die Wittenburger Taufe ein sich in einer Kurve nach oben erweiterndes Kesselprofil, so steigt das Parchimer Gefäß fast geradlinig und senkrecht auf; haben wir hier das bremische Motiv der beiden Köpfe zur Befestigung des Deckels, so dienten dort zwei seitliche Henkel dazu wie an der Ebstorfer Taufe und den verwandten Werken. Wir sehen, bremische und lüneburgische Einflüsse mischen sich auch hier. Von Westen her kamen — das dürfen wir mit Sicherheit nach

allem Gesagten behaupten — unsere beiden Gießer nach Mecklenburg, Magister Wilkinus und sein Gehilfe und Nachfolger Meister Hermann.

Die späteren Taufen des Dreiträgertypus.

Die Behandlung der noch allein vom Bodenringtypus überbleibenden Taufe zu Beydenfleth verschieben wir noch, bis wir zu den Werken kommen, an die sie sich in Reliefs und Tragfiguren am nächsten anschließt. Diese gehören zu den hier in der Besprechung noch nachzuholenden jüngeren Werken des Dreiträgertypus. Seine ältesten Vertreter waren die Taufen in Meldorf und Hemmingstedt. Zeitlich folgt zunächst die in Winsen a. d. Aller, die auch noch im 13. Jahrhundert entstanden sein kann, aber der südlicheren Gegend angehört. Sie steht ohne direkte Beziehung zu anderen Werken. Die Arbeit ist hier sehr grob und handwerksmäßig. Die drei unter sich gleichen, kindlich aussehenden kleinen Träger, mit großem Kopf und verkümmertem Körper, verraten in dem faltenlosen Gewande und den an den Seiten horizontal gewölbten Haaren gotischen Charakter. Die zehn breiten, flacherhabenen Spitzgiebelarkaden mit Kleeblattbogen darunter auf gewundenen Säulchen sind ohne rechtes architektonisches Verständnis gegeben. Die Kapitelle zeigen etwa Knospenform, dazu passen die noch einfachen Krabben, sowie die Vierpaß-, Rund- und Kleeblattbogenfenster in den die Arkaden trennenden Türmchen. Den Abschluß nach unten bildet ein ornamentierter Streifen. Acht dieser Umrahmungen werden von einer Maria mit dem Kinde, durchaus gotischen Stiles, den anbetenden drei Königen, sowie den vier Evangelistenzeichen gefüllt, zwei bleiben auffallenderweise leer.

Wohl sicher erst aus dem 14. Jahrhundert stammt die Taufe in Neuenkirchen links der Elbmündung. Die drei Träger sind hier wieder von normaler Größe. Die von oben nach unten durchlaufenden Falten ihrer Gewandung und die übereinander vor den Körper gehaltenen Hände erinnern noch an die ältesten Beispiele dieses Typus; auch die Gleichheit des Tragfigurenmodells ist charakteristischerweise hier wie in allen folgenden Fällen festgehalten. Allerdings sind die langen Faltenzüge auf wenige vereinfacht, sowie stark plastisch modelliert, und der jugendliche Gesichtstypus mit den in kräftigem Bogen geschwungenen Stirnrändern, den schmalen Augen, der feinen Nase, dem kleinen Mund und dem sich zuspitzenden Untergesicht verrät die ausgebildete Gotik. Ebenso auch ein Teil der Reliefs und Medaillons schon ihrer plastischen Durchbildung nach. Ohne Berücksichtigung der

die Kesselwandung in zwei Zonen zerlegenden Parallelstreifen sind sie ziemlich wahllos rundherum verteilt. Unter ihnen findet sich zweimal eine hochgotische Madonna mit Kind in stark gebogener Haltung auf einem Thron mit zwei Fialen, die schon auf der Soltauer Taufe vorkam, zufällig, dürfen wir annehmen, denn wir möchten in diesem Relief den Abdruck eines Pilgerzeichens sehen; es scheinen in der Tat auch rechts und links am Original zwei Ösen zur Befestigung vorhanden gewesen zu sein. Ein segnender Christus mit dem Buch in der Linken und der größere Petrus, der zu den vier schon besprochenen Heiligen gehört, beide romanischen Stiles wegen der flachen Faltenlagen, der dünnen, durchmodellierten Gliedmaßen, der Gesichtstypen und der Beinstellung des sitzenden Christus, treten schon vorher auf der Lüdingworther Taufe auf, in diesem Falle aber kaum zufällig, liegen ja beide Orte ganz nahe beisammen am linken Ufer der Elbmündung.

Ebenfalls die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts wird die Entstehungszeit der Taufe in Rendsburg sein. Der tiefe Kessel ruht hier auf drei gleichen kleinen Männchen von geringer Arbeit in einer Art Wams mit kurzem Rock und mit enganschließender Kapuze, die nur das Gesicht freiläßt. Die Arme sind in den beiden verbreiteten Motiven des in die Hüfte gestützten linken und des erhobenen rechten gegeben. Die Wandung schmückt wieder viermal das große Salvatorrelief und die vier Evangelistenzeichenmedaillons, und wie bei den meisten Taufen, bei denen diese auftreten, dienen in gleicher Weise unten vier Streifen und oben zwei Doppelstreifen, zwischen denen die Inschrift[75]) läuft, als Abgrenzung. Die Unzialen der Inschrift sind in sehr gleichmäßigen, maßvollen, schönen Kurven von sicherer Hand gezogen; daß sie auf dem Kopfe stehen, wird ohne weiteres verständlich, wenn man ein Überkopfstehen der Form und ihres Mantels, in den die Buchstaben eingraviert wurden, für den Guß annimmt. Einen direkten Beweis dafür bietet uns die besprochene Estebrügger Taufe, bei der unter dem Boden der Gußzapfen noch stehen geblieben ist. Die Zwischenräume der vier großen Reliefs sind mit vier interessanten, plakettenartigen Reliefplättchen von rechteckiger Form ausgefüllt. Diese stellen dar: den Sündenfall — Adam und Eva zu beiden Seiten des Baumes, um den sich die Schlange windet, die typische Anordnung —, den heiligen Martin mit dem Bettler — die Darstellung, in besonderem Rund, in ihrer Komposition geschickt dem Kreise angepaßt, in den Zwickeln als Füllung oben zwei hockende Ungeheuer —, den drachentötenden heiligen Georg — der Drache ist, um Überschneidungen zu vermeiden, auf ein tieferes Niveau gesetzt, als obere Begrenzung der Darstellung dienen drei flache Spitzbogen

mit schlichtem Dreipaß: unter dem äußeren rechts mit gefalteten Händen die befreite Jungfrau, unter dem mittleren der heilige Georg zu Pferde, dem Drachen die Lanze in den Schlund stoßend, den freien, für mittelalterliche Empfindung störenden Raum unter dem dritten Bogen füllt ein unerklärtes großes B, den zwischen dem Leib und Schwanz des Drachen eine Rosette —, endlich ein Wappen mit einem Löwen unter einem federbuschgeschmückten Helm. Einzelheiten sind bei allen im Guß nicht zu erkennen. Der plastischen Formgebung wie der Bewegung des Figürlichen nach sind diese Plaketten gotisch, die Bogen beweisen es. Über die mutmaßliche Herkunft der Originale haben wir in der Einleitung [76]) gesprochen. Sollten vielleicht auch sie mit dem Salvatorrelief auf belgischen oder französischen Ursprung zurückgehen? Es ist doch wohl nicht zufällig, daß an französischen gotischen Spiegelkapseln aus Elfenbein in ähnlicher Weise wie bei der Martinsplakette Ungeheuer zur Füllung der Eckzwickel dienen. Erwähnt sei auch noch, daß die letzte Plakette schon auf der Soltauer und der Bardowiecker Taufe und mit der zweiten zusammen auf der Lüneburger Michaelistaufe vorkommt. Ferner erblicken wir an der Wandung des Rendsburger Kessels ein kleines erhabenes Kreuz* mit einem Hakenstrich oben und unten, möglicherweise ist auch dieses wie der Pfeil auf der Estebrügger Taufe ein Gießerzeichen.

Die vier Plaketten sowie der Salvator mit den vier Evangelistensymbolen kehren bei gleicher Wandungseinteilung wie in Rendsburg mit noch einigen anderen Reliefs und Medaillons zusammen an der Taufe in Kellinghusen wieder, fünfmal der Salvator mit den Evangelistensymbolen allein an der in Bramstedt. Beide Orte liegen nicht sehr weit voneinander entfernt in Holstein, wie Rendsburg auch. An diesen beiden Kesseln finden wir wieder das Hakenkreuz* und zwar mit noch einem anderen Gebilde zusammen, das an ein aufgeklapptes Flügelaltärchen* erinnert, in Kellinghusen aber wie ein Häuschen Fenster zu besitzen scheint. Diese Zeichen können jedoch auch möglicherweise eine symbolische Bedeutung haben, kommt doch jenes Gebilde* schon neben einem garbenähnlichen*, sowie Kreuzen* und Sternen* auf der schlichten Tellingstedter Taufe vor, die doch kaum aus dieser späteren Zeit stammt.

Als Tragfigur besitzen beide Werke dasselbe je dreimal benutzte Modell und als Inschrift den englischen Gruß [77]), von dem allerdings in Bramstedt nur die erste Hälfte wiedergegeben ist. Da selbst die Majuskeln* der Inschriften die gleiche Art zeigen — sie sind einfach, aber klar modelliert, mit Spaltung der Grundstriche —, kann man wohl diese beiden Taufen demselben Gießer zuweisen.

Stilistisch stehen die Buchstaben auf der letzten Stufe der Ausbildung gotischer Majuskeln, sie haben die stumpfwinkligen Ecken an den Außenseiten wie in der Parchimer und Bardowiecker Inschrift z. B. aus den sechziger Jahren des 14. Jahrhunderts. Demnach werden auch unsere Werke kaum vor 1350 entstanden sein. Aus Wachsfädenstücken waren die Buchstaben auf dem Kern der Form zusammengesetzt, rechtsläufig, und so erschienen sie dann auch im Guß. Diese Technik löste allmählich das beschwerlichere Eingravieren in den Formmantel ab[78]).

Die Tragfigur stellt eine jugendliche, schmale, mit nebeneinandergesetzten Beinen ruhig dastehende Gestalt dar. Der große, kindlich anmutende Kopf, dessen Umfang die Fülle gewellten Haares noch steigert, sowie die vor den Körper gedrückten, übereinandergelegten Hände verbinden sie mit den Trägern der älteren Werke. Als Bekleidung dient ein kurzes Gewand mit tief sitzendem Gürtel, das am Oberkörper eng anliegt, und ein hinten herabfallender, glatter Überwurf, dessen Verbindung mit dem Gewand nicht recht deutlich ist. Am Gürtel hängt ein hammerartiges Schlaginstrument, der von der Hand gehaltene rundliche Gegenstand ist nicht näher zu bestimmen. Der Gesichtstypus zeigt eine breite, hohe Stirn, schmale gotische Augen mit scharf gebogenen Stirnrändern, keine zu große Nase, einen merkwürdig geraden Mund und ein spitzes Kinn. Alles macht einen scharfen, zeichnerischen Eindruck, das Modell wird seinem im ganzen noch ziemlich konventionell-hochgotischen Typus nach schon aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammen, — frühere Beispiele seiner Verwendung werden wir gleich besprechen. Zeichnerisch, durch Gravierungen in Wellenlinien, sind auch die Haarsträhne angegeben. In Kellinghusen finden sich diese Gravierungen nur an den Seiten, auf der oberen Fläche des Kopfes ist das Haar durch einfache senkrechte Einschnitte geteilt.

Dasselbe ist auch bei den Tragfiguren der Taufen in Hollern und Otterndorf am linken Ufer der Unterelbe der Fall, wo das nämliche Modell bei gleichem Gesamttypus der Taufenform auftritt. Der Kessel dieser beiden Werke ist wie üblich in drei annähernd gleich breite Zonen gegliedert, deren oberste als Inschrift[79]) wie schon einmal die Gnadenbitte an Christus trägt. Sie ist in Hollern noch linksläufig, wenn auch die Buchstaben an sich schon in richtiger Lage erscheinen; ihrer glatten Oberfläche nach zu urteilen, sind sie wahrscheinlich aus Wachskuchen geschnitten und ihrer noch etwas rundlichen Form nach wohl älter als die an den zwei vorausgehenden Werken. Dann wären auch die Tragfiguren in Hollern und Otterndorf die älteren, und die große Rosette, welche die letzteren als Schmuck auf der Brust tragen, erst in Bramstedt und

Kellinghusen durch Brakteatenabdrücke ersetzt, im Zusammenhang wohl mit den Werken, bei denen wir diese oben schon ebenso angewandt fanden. Auch deren Henkel auf dem Rand treten hier wieder auf, mit Ausnahme von Hollern. Scheint zwar die Form der Buchstaben am Hollerner und Otterndorfer Gefäß zu verschieden, als daß man an eine Herstellung durch dieselbe Hand glauben möchte, so stehen sie doch in enger Verbindung auch durch ihren Relief- und Medaillonschmuck. Auf beiden gemeinsam finden sich: Rundmedaillons mit Verkündigung, Geburt und Auferstehung, sowie mit einem Hirsch, ein byzantinisch-romanischer sitzender Heiliger sowie zwei stehende, eine hochgotische thronende Madonna mit Kind[80]) und eine andere mit einer Blume in der Rechten, ein sitzender Heiliger mit Doppelkreuz und Palmwedel[81]), sodann unten am Rand drei vollplastische Köpfe von negerhaftem Typus, denen sich in Otterndorf drei jugendliche von zierlicher weicher Bildung und zwei eines kläffenden Hundes zugesellen. Diese plastischen, stark heraustretenden Köpfe treffen wir auch an Taufsteinen an, aber nicht nur in noch schematischer Bildung und der symbolischen Vierzahl an den romanischen Norddeutschlands und der nördlichen Länder, sondern auch in größerer Anzahl und in Zeittracht an belgischen bis ins 15. Jahrhundert hinein[82]). Diese zeigen sogar auch die Narrenkappe als Kopfbedeckung wie bei den Exemplaren der gleich anzuschließenden Taufe in Beydenfleth. Sollten da vielleicht die unseren von belgischen Taufsteinen oder gar Bronzetaufen kopiert sein, was ja zu den auch sonst mehrfach angenommenen belgischen Einflüssen gut passen würde, und sollte sich so ihre auffallend lebendige und treffende Charakteristik erklären?

Außer dem angeführten Zierrat weist der Hollerner Kessel noch unter anderem drei Medaillons mit Geißelung, Anbetung und Kreuzgruppe, sowie der Otterndorfer einen Christophorus im Rund auf und dreimal eine vollplastische Figur mit Kelch. All dies, sowie das Medaillon mit der Geburt, der sitzende Heilige, die Madonna mit der Blume und der Heilige mit Doppelkreuz, kehrt auf der schon mehrfach erwähnten Beydenflether* Taufe wieder, ebenso die vollrunden vorspringenden Köpfe, wenn auch nach zwei anderen Modellen. Diese und andere Medaillons und Reliefs, unter denen kleine, stark erhabene Figürchen in häufiger Wiederholung überwiegen, bedecken rings die beiden mittleren und die schmale untere Zone der Kesselwandung, während die obere die Majuskelinschrift mit dem Datum 1345 trägt[83]). Die Buchstaben* stehen noch linksläufig und sind in den Mantel der Form geritzt, also noch die ältere Technik. Trotzdem ist ein Zusammenhang

irgendwelcher Art mit den zuletzt besprochenen beiden Werken sicher, selbst wenn sie jünger sein sollten, auch die vier Tragfiguren verraten in der Gesamterscheinung und namentlich im Kopf mit dem vollen Haar eine gewisse Ähnlichkeit. Die Beydenflether Taufe besitzt aber einen Bodenring, sowie bei den vier Tragfiguren das Motiv des erhabenen und in die Seite gestützten Armes an Stelle der primitiveren Handhaltung; Stücke wie etwa die Delver oder Marner Taufe mögen hier als Vorbild von Einfluß gewesen sein.

Als letztes Beispiel des Dreiträgertypus sei noch kurz die geringwertige, sehr zerstörte bleierne Taufe in Mulsum auf der rechten Seite der Wesermündung genannt. Ihre Träger zeigen noch die altertümlichen Gewandfurchen und die vor den Körper gedrückten Hände, wie wir sie im Verein mit der ausgeprägten Glockenkontur des Kessels, sowie mit Motiv und Form der zwei Köpfe oben am Rand am Ende des 14. Jahrhunderts schon an den Taufen der gleichen Gegend ähnlich angetroffen haben.

Der Hildesheimer Kniefigurentypus und die Werke Johannes Apengeters.

Für den reich ausgestatteten folgenden Typus ist das erste Beispiel die aus dem ersten Drittel des 13. Jahrhunderts stammende bekannte Hildesheimer Domtaufe[84]), die edelste Blüte der romanischen Gießkunst, an künstlerischer Qualität neben der Lütticher die am höchsten stehende, auch für das ganze 14. Jahrhundert. Sie ist wahrscheinlich das Produkt der in Hildesheim fortbestehenden Gießhütte. Charakteristisch für ihren Typus sind die vier halb knienden, halb hockenden Gestalten — hier die Paradiesflüsse —, die den großen mit Szenen unter Arkaden rundherum besetzten Kessel auf den Schultern tragen. Dasselbe Motiv der auf einem Bein knienden Tragfiguren kehrt an dem von Hildesheim nicht sehr weit entfernten sogenannten Krodoaltar in der Goslarer Domvorhalle wieder, der wohl ein sächsisches Werk der Zeit um 1200[85]) ist, sowie an dem in derselben Gegend, bei Rothenburg am Kyffhäuser, aufgefundenen Püsterich[86]) im Schloß zu Sondershausen, dessen Deutung auf eine allein übriggebliebene Tragfigur eines Taufgefäßes uns die annehmbarste dünkt. Das Kniemotiv für die Tragfigur scheint sich also in der Harzgegend einer besonderen Beliebtheit erfreut zu haben.

Die vier knienden, Wasser aus Urnen schüttenden Paradiesflüsse, ungefähr in der Form des Hildesheimer Euphrat, treten als Tragfiguren des Kessels zunächst wieder bei der durch die Fülle ihrer Darstellungen wie die Erhaltung ihres hohen Deckels gleich

ausgezeichneten Taufe der Rostocker Marienkirche*[87]) auf, die im Jahre 1290 daselbst laut Inschrift hergestellt wurde. Daraus, daß die vier männlichen Gestalten hier fälschlich als die vier Elemente auf ihren Urnen bezeichnet sind, geht klar hervor, daß sie, obwohl wegen ihrer symbolischen Beziehungen für diese Verwendung ganz von selbst gegeben, doch nicht vom Verfertiger des Werkes selbständig gewählt, sondern ohne Verständnis ihrer Bedeutung woandersher übernommen sind. Das Vorbild war vermutlich, wenn keine anderen ähnlichen Werke verloren gegangen, die Hildesheimer Taufe. Zwei Reihen der Hauptszenen aus dem Leben Christi übereinander, jede unter flachen Kleeblattbogen auf Säulchen mit Schaftringen, füllen die Kesselwandung, von drei Inschriftstreifen[88]) begrenzt. Es wird auch hier die allgemeine Anregung von der Hildesheimer Taufe ausgegangen sein, allerdings für direkte Zusammenhänge irgndwelcher Art, die etwa auf Herkunft aus gleicher Werkstatt oder dergl. deuten könnten, sind im übrigen, wie wir sehen werden, kaum Anzeichen vorhanden. Dargestellt sind am Rostocker Kessel in der unteren Reihe: Verkündigung, Heimsuchung, Geburt, Verkündigung an die Hirten, Kindermord, Flucht nach Ägypten, Anbetung der drei Könige und Darstellung im Tempel; in der oberen: Versuchung, Verrat des Judas, Gefangennahme, Handwaschung des Pilatus, Geißelung, Kreuzigung, Auferstehung und die Erscheinung Christi als Gärtner vor Maria; dazu, in diese Folge nicht passend, Maria mit dem Kind auf dem Arm und ein zweitesmal auf dem Gange nach dem Tempel mit dem Kinde an der Hand. Wie am Kessel trennen auch am Deckel drei Inschriftstreifen die dreifach übereinander angeordneten Figurenreihen. Die Spitze des Deckels läuft in einen großen Knauf aus mit der Taube des heiligen Geistes von ziemlich primitiver Stilisierung. Während das Größenverhältnis der Tragfiguren zum Kessel etwa das gleiche ist wie in Hildesheim, ist der Deckel, offenbar in dem neuen gotischen Gefühle für Schlankheit und Aufwärtsstreben, höher und spitzer geworden. Die Bekrönung erscheint demgegenüber zu groß und plump, einen feineren Sinn für Abwägung der Massen vermissen lassend.

Die vier Paradiesflüsse sind zwar im Hauptbewegungsmotiv gleich, sie knien alle auf einem Bein und halten die Urnen nach unten, — die eine Hand am Halse, die andere am Boden des Gefäßes —, aber im einzelnen ist noch der guten romanischen Tradition entsprechend variiert. Die Köpfe und ihre Haltung, die Gewandung, die Seite, auf der die Urne sich befindet, sind verschieden, die Gliedmaßen der rechten und linken Körperhälfte sind in ihren Funktionen vertauscht. Der Gesichtstypus ist ebenso durchaus noch ro-

manisch, mit dem offenen Haar und fast all den Merkmalen, die wir oben in der Anmerkung an den Köpfen der Krodofiguren, des Wolfram und des Fischbecker Reliquiars hervorhoben: den geraden Stirnrändern, der langen Nase, dem großen, in den Winkeln etwas herabhängenden Mund. Auch der Schnurrbart und der Kinnbart sind im wesentlichen von gleicher Form wie bei jenen, beide enden auch hier noch in ausgebildeten Buckellöckchen. Die scharfen Falten an der Nase finden sich unter byzantinischem Einfluß in der romanischen Kunst sehr häufig. Das Auge ist ziemlich grob gebildet, ohne Andeutung der Lider, überhaupt ist die Arbeit im ganzen eine bei weitem geringwertigere als in Hildesheim. Die Gewandfalten sind meist nur durch flache Einschnitte gegeben. Das Prinzip dieser gleichmäßigen, in der Regel ungefähr parallel verlaufenden Fältelung ist ebenfalls noch das der romanischen Zeit. Das vom Knie herabfallende Gewandstück erinnert in der Anlage entfernt noch an das oben besprochene derselben Stelle bei den Trägern des Krodoaltares und dem Hildesheimer Phison, doch sind die Falten schon viel plastischer und dabei unregelmäßiger, sowie die Konturen unruhig bewegt.

Wir wenden uns nun dem Kessel mit seinem figürlichen Schmuck zu. Bemerkenswert ist zunächst dem älteren Werke in Hildesheim gegenüber, daß hier, wohl nicht allein durch den geringen Grad künstlerischer Fähigkeit, sondern auch durch das neue gotische Körpergefühl mit bedingt, die Figürchen in voller Rundung gegeben sind und der Fläche nur vorgeklebt erscheinen, so daß von einem eigentlichen Relief kaum die Rede sein kann, während sich dort alles vielmehr auf der Fläche ausbreitet und gleichsam organisch mit ihr zusammengehört. Stil und ästhetisches Gesetz arbeiten sich am Hildesheimer Werke gegenseitig in die Hände. Wir sehen, wie sein Meister um den für die Augen nötigen Halt für die Füße der Figuren besorgt war. Er stellte sie entweder ins Profil oder drückte sie unnatürlich herab, der Madonna mit dem Kind und den beiden Bischöfen gab er besondere, aber ganz flach gehaltene Konsolen als Unterlage. Am Deckel treten die Figuren bedeutend hinter den Rand unten zurück, an diesem hatten sie eine ausreichende Basis und machten schon ihrer schrägen Lage wegen für das Auge nicht so leicht den Eindruck, als ob sie herabzurutschen drohten. Diese Probleme haben auch den Meister der Rostocker Taufe beschäftigt. Am Deckel benutzt er ebenso Konsolen und den untersten Inschriftstreifen als Fußpunkte, am Kessel stellt er die Figuren, da bei ihrer stärkeren Plastik der Inschriftstreifen hier nicht genügt, in naiver Weise auf hervortretende Fußplatten, eine keineswegs befriedigende Lösung. Etwas erträg-

licher wird die Sache für das Auge dadurch, daß unten am Kesselrande eine Art Blattkante schräg hervorsteht, die die untere Grenze der idealen Reliefebene ein Stück vorrückt. Die Gewandfalten der Kesselfigürchen sind gegenüber denen der Paradiesflüsse plastischer, gotischer, jedoch ist von dem alten Parallelismus noch manches zu spüren, und die sicher zugrunde liegenden gotischen Motive sind mehr als bewegte Konturen, ähnlich denen an dem Gewand der Träger, denn als plastisch schwungvoll durchgezogene Kurven gegeben. Stellenweise fallen die Falten ganz fort, indem das Gewand dem Körper anliegt, seiner Rundung folgend. Die Tendenz zu einer ähnlichen vereinfachten Faltengebung ist auch sonst für die Zeit vom Ende des 13. und Anfang des 14. Jahrhunderts charakteristisch. Ein derartiger Fortschritt den Tragfiguren gegenüber braucht uns aber nicht zu befremden. Der Rostocker Meister hatte für diese offenbar nur romanische Vorbilder zur Verfügung, während er für die Szenen gotische aus der Plastik oder Malerei benutzen konnte. Manches ist jedoch auch hierbei noch romanisch geblieben, so der breite volle Gesichtstypus der Szenenfigürchen, ebenso der lange Schleier der Maria. Als Haartracht kommt noch das gescheitelte lang herabfallende Haar vor, neben dem gotischen kurzgeschnittenen, gewellten, das schon vom Kopf etwas abzustehen beginnt, wie es dann für das 14. Jahrhundert bezeichnend wird.

Der Aufgabe nun, für die Folge der einzelnen Szenen auch eine passende architektonische Umrahmung zu finden, war unser Meister nicht gewachsen. Seine ungeschickte Art der Reliefbildung, die die Figürchen einfach eine neben die andere vor die Fläche klebt, bedingt eine ziemliche Breitenausdehnung der einzelnen Szenen. Da aber für diese die offenbar von den Vorbildern mitübernommene gotische Arkadenreihe nicht ausreichenden Platz bot, riß er die Szenen ganz willkürlich auseinander und scheute sich nicht, Personen verschiedener Szenen in ein und dasselbe Bogenfeld zusammenzustellen, wie z. B. den Schergen der Geißelung und den Boten des Pilatus. Alle Versuche, trotzdem für das Auge die Zusammengehörigkeit der einzelnen Figuren desselben Vorgangs deutlich zu machen, können über das Unzulängliche und Störende dieser Anordnung nicht hinweghelfen. Es verrät sich eben auch hier der große künstlerische Abstand von einem Werke wie der Hildesheimer Taufe, deren feine und saubere Durchführung im einzelnen die Rostocker ebenfalls nicht aufzuweisen vermag.

Von Individualisierung der einzelnen Figuren und von einem Mienenspiel kann natürlich noch keine Rede sein, nur bestimmte Merkmale sind zur Unterscheidung eines jungen von einem alten Manne, eines Mannes von einer Frau usw. im Gesichtstyp ange-

wandt, nicht anders wie an der Hildesheimer Taufe schon. Der Gestus und die Bewegung müssen im übrigen alle Vorgänge und Gefühle verdeutlichen. Die Anzahl der Gestalten ist auf die für das Verständnis der Szenen unbedingt nötige beschränkt, Architektur ist in keiner Weise angedeutet, Landschaft nur sehr spärlich: durch eine Ranke bei der Flucht nach Ägypten, ein Bäumchen und etwas Erdboden als Weideplatz für die Herde bei der Verkündigung an die Hirten. Die Darstellung der Szenen in ihrer Einzelausgestaltung weicht im großen ganzen von der gebräuchlichen Ikonographie in keiner Weise ab. Ein Bild wie das der Geburt z. B. mit der liegenden Maria, der Krippe auf Arkaden dahinter, über die Ochs und Esel schauen, und dem sich auf seinen Stab stützenden Joseph, oder das der Auferstehung, bei der Christus, in der Linken die Kreuzfahne, die Rechte segnend erhoben, mit dem einen Bein über den Rand des Sarkophages steigt, während die Wächter als Krieger in voller Rüstung bei dem Grabe schlafen, findet in Miniaturen, Glas- und Wandmalereien, sowie in der Plastik seine mehr oder weniger genaue Analogie. Doch ist dem Meister mancher Zug voller Lebendigkeit und Wirksamkeit des Ausdrucks gelungen, wie etwa beim Tempelgang, wo der kleine Christusknabe seiner Mutter, die freundlich zu ihm herabschaut, etwas aus seinem Körbchen zeigt, oder einer Gestalt, wie dem Diener des Pilatus, der sich anscheinend voller Hast, als wäre er eben herzugeeilt, um die Säule biegt und dem Landpfleger die Botschaft seiner Frau ins Ohr flüstert, oder bei dem Hirten auf dem Felde, der nach der himmlischen Erscheinung aufblickt und dabei voll Ehrfurcht seinen Hut lüftet. Wir müssen freilich im Urteil vorsichtig sein, die traditionelle Ikonographie wird wohl auch hier ihre Rolle spielen, immerhin bleibt die geschickte, überzeugende Ausführung solcher Motive in Verbindung mit der gut proportionierten Bildung der Figuren überhaupt ein Verdienst unseres Meisters. Andererseits zeigen die Kreuzgruppe, die in naiver Weise in kleinerem Maßstabe gegeben ist, um sie in einem Bogenfelde unterzubringen, die aus demselben Grunde in ihrer unteren Körperhälfte verkümmerte Maria der Geburt und die aus dem Relief ganz herausfallenden beiden kleinen Wächter der Auferstehung in ihrer unmöglichen Anordnung teilweis auf dem Inschriftstreifen die engen Grenzen seiner Fähigkeiten.

Wir betrachten endlich noch den Deckel. In seiner untersten Reihe sind neben einigen Heiligenfiguren[89]) die Taufe und die Himmelfahrt Christi dargestellt. Diese beiden Szenen fehlten in der Folge unten am Kessel, und es scheint demnach nicht zu bezweifeln zu sein, daß der Deckel mit dem Kessel gleichzeitig geplant

war. Er macht nun freilich mit den vollplastischen, der glatten Fläche schematisch aufgenieteten Figuren, — außer Heiligengestalten, männlichen wie weiblichen, noch Christus mit den klugen und törichten Jungfrauen —, die die des Kessels an Größe noch dazu übertreffen, zunächst einen noch schwächeren Eindruck. Der leere Raum über den Köpfen, der die Figuren für diesen Platz zu klein und gar nicht ursprünglich geschaffen erscheinen läßt, ist wohl lediglich durch den Christus der Himmelfahrt, der etwas höher gerückt werden mußte, bedingt und dann auch bei der zweiten Reihe der Gleichheit wegen festgehalten. Den Figürchen des Kessels gegenüber sind die des Deckels nicht nur von größerer Rundung im ganzen, auch ihre Gewandung ist noch etwas plastischer. Die bei den weiblichen Gestalten übereinander gehäuften Schüsselfalten fallen hier besonders auf, doch liegen sie, allerdings weniger stark ausgebildet, z. B. auch der Faltengebung am Gewande des Johannes und der Maria der Kreuzgruppe an der Wandung zugrunde. In der Hauptsache aber gilt von den Falten das gleiche, was vorher bei den Kesselfigürchen gesagt wurde; ihrem Charakter nach erscheinen sie in gleicher Art wie aus einem weichen Material geschnitten, der Grund liegt vielleicht in der beim Modellieren der Form geübten Technik. Die Typen der breiten Gesichter mit dem offenen, fein gravierten Haar, den flachen ohne Lider und Pupille gegebenen Augen und der etwas rechteckigen Form des Schädels sind einander äußerst ähnlich. Auch die Arbeit ist von derselben nicht allzu feinen Art, nur scheinen die Deckelfiguren von etwas schlankeren Proportionen zu sein. Selbst wenn man die Übereinstimmung der Buchstabenformen aller Inschriften sowie der Verzierungen an den Gewändern, die zweifellos von dem gleichen Stempel herrühren, durch eine nachträgliche Bearbeitung und Anpassung des einen Teiles an den anderen, die doch nicht sehr wahrscheinlich ist, erklären wollte, so könnte man demnach höchstens annehmen, daß der Deckel, da er kaum vor dem Kessel, an dem sich ja die ausgeprägteren Schüsselfalten befinden, angefertigt sein wird, nur aus der Werkstatt des Meisters stammt, der den Kessel schuf, nicht von ihm selbst. Schlie ist im Inventar dieser Meinung wegen der Unterschiede in der Verbindung der Figuren mit der Grundfläche, — im Gegensatz zu den aufgenieteten des Deckels sind die der Wandung mit dieser aus einem Guß —, und wegen solcher in ihrer Stilisierung. Auch er nämlich bemerkt, daß die des Kessels kleiner seien, die des Deckels größer; daß aber diese auch im ganzen freier und edler, jene gedrückter und weniger scharf ziseliert seien, läßt sich wohl kaum aufrechterhalten. Er macht auch schon darauf aufmerksam, daß die Darstellung der Taufe mit dem

assistierenden, Kerze und Buch haltenden Engel und dem das Weihrauchfaß schwingenden Diakon ganz dem üblichen Vollzuge dieses Sakraments entspricht. Sie ist insofern ikonographisch von Interesse, als sie von sonst üblichen Schematen in der Hinzufügung dieser beiden Gestalten, die sonst nicht vorkommen, vollständig abweicht. Der tuchhaltende Engel dagegen, die Christus bald bis an die Schultern reichende Wasserscheibe, — die rein flächenhafte Andeutung des Jordan, wie sie allmählich an Stelle des in der Landschaft dahinfließenden Stromes getreten —, sowie der handauflegende Johannes sind typische Figuren und auch das für die Salbung nach der Taufe von diesem bereit gehaltene kleine Gefäß findet seine Parallelen[90]). Ebenso schließen sich Himmelfahrt und kluge und törichte Jungfrauen uns sonst bekannten Darstellungen an. Bei den letzten ist zu erwähnen, daß bei ihnen wie bei den sächsischen gotischen Skulpturen in Magdeburg, Braunschweig, Erfurt allein die Umkehrung der Lanzen und der schmerzerfüllte Gesichtsausdruck sowie entsprechende Gesten der einen im Gegensatz zur Heiterkeit der anderen zur Charakterisierung dienen.

Auch an dieser Stelle sei noch einmal auf die hohe künstlerische Vollendung der Hildesheimer Taufe aufmerksam gemacht, die auch am Deckel den einheitlichen Reliefstil wahrt, während unser Meister in der Aufnietung der Figürchen einen bequemen Ersatz gefunden zu haben glaubt und damit erst recht den künstlerischen Tiefstand seiner Arbeit offenbart. Nur mühsam ist dieses ganze Werk aus disparaten Teilen zusammengezimmert. Sein Verfertiger war alles in allem nur ein einfacher Handwerker, der sich hier, wenn auch mit ehrlichem Bemühen, an eine Aufgabe wagte, die bei weitem über seine Kräfte ging.

Beeinflußt vom Rostocker Meister, wenn auch nicht ausschließlich von ihm, ist ein Gießer, der nun schon ganz dem 14. Jahrhundert angehört, Johannes Apengeter[91]), „geboren van Sassenlant“[92]). Von ihm können wir eine größere Reihe von Werken sicher nachweisen und durch Daten auf ihren Inschriften sowie noch erhaltene Urkunden[93]) gewinnen wir bei ihm einen Einblick in das Wanderleben eines Gießers damaliger Zeit, der sein Gewerbe, wie viele Glockengießer auch, im Umherziehen ausübte. Die Schilderung seiner Tätigkeit wird notwendigerweise einen ziemlich breiten Raum in Anspruch nehmen, und wir werden die Besprechung der paar anderen in diesen Zusammenhang ihrer Ausgestaltung nach gehörenden Werke an passender Stelle anfügen.

Zum ersten Male treffen wir Johannes Apengeter 1327 weit im Nordosten, jenseits der Oder, in Kolberg. Dort hat er laut

Inschrift[94]) für die Marienkirche den großen siebenarmigen Leuchter gefertigt. Von einem Mittelstamm aus gehen drei Paar Arme übereinander in geschwungener Kurve nach oben, und zwar so, daß die sieben Lichtteller eine wagerechte Reihe bilden. Der Fuß ruht auf drei liegenden Löwen — ein auch sonst sehr häufiges Motiv —, nach denen drei Drachenköpfe zu schnappen scheinen. Es sind die kümmerlichen Reste der drei herabschießenden Ungeheuer, wie sie die romanische Kunst an ihren dekorativ so reichen Leuchtern und ähnlichen Erzarbeiten zu verwenden pflegte[95]). Auch die übrige Verzierung des Leuchters durch die angehefteten flachen Pfeile unten, die kleinen und großen schematisch stilisierten Weinblätter und die im Verhältnis zu ihnen sehr unscheinbaren Relieffiguren der Apostel darüber steht auf keiner hohen Stufe, sie entbehrt des rechten organischen Zusammenhanges. Zudem nimmt sie mit ihrer gleichmäßigen Übereinanderreihung der einzelnen Schmuckmotive bis oben hinauf keine Rücksicht auf das Auge des Beschauers, die obersten Figürchen gehen für die Betrachtung des unten Stehenden fast ganz verloren. Die Unterseite des Lichttellers am Mittelstamm umgeben vier sitzende Engel mit ausgebreiteten Flügeln, aber das Sitzmotiv ist hier wenig am Platze, denn die Figürchen drohen fortwährend zu fallen. Wohlüberlegt benutzte die romanische Kunst an dieser gefährlichen Stelle kleine Eidechsen, die, dem Lichte zustrebend, mit den Vorderfüßchen schon den Rand des Tellers erfaßt haben und im nächsten Augenblick ihn ganz zu erreichen scheinen. Die Löwen sind von romanischen kaum zu unterscheiden, in ihrer Bildung ist so gut wie kein Fortschritt in der Richtung größerer Naturwahrheit zu bemerken. Ihrem Ausdruck nach sind es kläffende Hunde, wenn man sie mit dem reißenden Raubtiere Heinrichs des Löwen in Braunschweig in seiner wahrhaft großzügigen Stilisierung vergleicht. Besser sind die Apostelgestalten am Schaft. Sie zeigen die typische gotische Hüftenausbiegung, verbunden mit der Unterscheidung von Spiel- und Standbein. Die Gewandung hat reich geschwungene Säume, und im wesentlichen folgende, dem Zeitstil entsprechende Faltenmotive: nach den Ecken der Fußplatte herabfallende, lange, schwach gebogene Kurven, dann schüsselähnliche Bildungen, nebeneinander gehäuft oder von einem Hin und Her kleinerer Falten gefüllt, endlich senkrechte, parallele Röhren. Die Köpfe sind im Verhältnis zum Körper sehr groß und von derbem, schon deutlich realistischem Charakter. Die Schädel haben eine breite, rechteckige Form mit kräftig durchmodellierten Stirn- und Backenknochen, der Mund ist groß, ebenso die pupillenlosen Augen und die Nase, die sich nach unten stark verbreitert. Wenn man will, kann man

hier auch noch von der romanischen Grundlage sprechen. Die Haarwellen zu beiden Seiten des Kopfes zeigen deutlich die ausgebildete gotische Kurve. Der Schnurrbart ist, wie es in der französischen Gotik Mode geworden war, auf der Oberlippe ausrasiert und setzt hoch an den Nasenflügeln an, besonders charakteristisch für unseren Meister sind die langen, tief heruntergezogenen Enden. Alles in allem verraten die Köpfe ein Streben nach machtvoller, monumentaler Wirkung. Auch vom Entwurf des Gewandes läßt sich wohl Ähnliches sagen. Man könnte in diesen Gestalten die Vorläufer Meister Bertrams sehen, auf jeden Fall wird der Zusammenhang dieser niederdeutschen Werke augenscheinlich, wenn man ihnen solche einer anderen Gegend wie z. B. die Kölner Chorapostel von der Mitte des Jahrhunderts gegenüberstellt, bei denen, obgleich sie etwas jünger sind, die elegante und graziöse, aber konventionelle, strenge Stilisierung aller Formen überwiegt. Die Ausführung im einzelnen ist am Kolberger Leuchter ziemlich summarisch und roh.

Vier Jahre nach dem Vollendungsdatum finden wir Johannes Apengeter in Rostock wieder, wo er eherne Scheffel[96]) für den Rat der Stadt goß, die heute im Museum aufbewahrt werden. Er hatte also hier auf seiner Wanderung vom Osten her Halt gemacht, fertigte an, was gerade an Bronzewerk gebraucht wurde und zog dann erst westwärts weiter. 1332 taucht er in Lübeck auf, dort kaufte[97]) er laut Urkunde ein als „fabrica" bezeichnetes Grundstück von der Witwe des 1328 verstorbenen Bildgießers Hermann Keyser, zweifellos also die ehemalige Werkstatt eines Gießers, die vermutlich einen Schmelzofen und eine Dammgrube besaß und bis zur Erwerbung durch einen neuen Gießer unbenutzt geblieben war. Bis 1341 hatte Apengeter sie inne, er kommt jedoch noch mehrfach bis 1344 als Käufer und Verkäufer von Häusern vor.

Im Jahre 1337 arbeitete er für die Marienkirche die vielleicht ehemals vergoldete Taufe[98]), heute das einzige Zeugnis seiner Wirksamkeit in Lübeck. Es ist ein Werk mit reichem figürlichem Schmuck am Kessel: zwei Reihen Reliefs und Einzelfiguren unter Arkaden übereinander, in der Umrahmung von drei Inschriftstreifen[99]), als Träger kniende Figuren, alles ganz nach Analogie der Rostocker Marientaufe. Ein Unterschied besteht nur darin, daß, wahrscheinlich in Anlehnung an den Dreibein- oder Dreiträgertypus an Stelle der Vier- die Dreizahl der Kniefiguren getreten ist und daß aus den bärtigen Paradiesflüssen jugendliche Gestalten geworden sind. Daß das Rostocker Taufgefäß wirklich von Einfluß gewesen ist, läßt sich als vollständig sicher annehmen; wir wissen ja, daß der Meister, als er nach Lübeck kam, wenig

vorher dort gewesen war, und gewiß hatte er es eingehend studiert; ob es aber das einzige Vorbild war, davon werden wir später noch sprechen.

Die drei Tragfiguren an der Lübecker Taufe sind dem Kessel gegenüber bedeutend kleiner als in Rostock, diesem ist deshalb noch wie in Hildesheim schon ein Untersatz untergeschoben, der aber für den Eindruck bei der geringen Höhe kaum mitspricht. Dargestellt sind Engel, die vielleicht Spruchbänder in den Händen hielten, auf die sie dann mit der Rechten hinweisen würden[100]). Die symbolische Bedeutung der romanischen Zeit ist somit aufgegeben, fast ganz auch die Variation in der Einzelgestaltung, denn bis auf die in verschiedenen Stellungen eingesetzten, aber nach gleichem Modell geformten Hände stimmen sie untereinander ganz überein. Der Zeit entsprechend sind sie in ihrer Bildung durchaus gotisch, sowohl im Typus mit dem zugespitzten, auffallend unentwickelten Untergesicht, dem spitzen Mund mit der etwas vortretenden Unterlippe und den kurzen, gewellten Haaren, als auch in der Faltengebung der Gewandung, die sich in der Hauptsache auf einige wenige Andeutungen und ein paar stark plastische Faltenkurven beschränkt. Die großen Augen erinnern noch an romanische Bildung.

Am Kessel sind in der unteren Reihe von rechts nach links die Taufe Christi, die Versuchung, das Gebet am Ölberg, die Geißlung, fünf der törichten Jungfrauen, Christus in Halbfigur als Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes und fünf der klugen Jungfrauen dargestellt, darüber in der oberen von links nach rechts Kreuzigung, Höllenfahrt, Auferstehung, Himmelfahrt und Christus in der Mandorla, angebetet von Maria und Johannes, zwischen je sechs der Apostel, letzteres wohl eine abgekürzte Wiedergabe des jüngsten Gerichts.

Statt der gleichmäßigen Aufteilung der Reihen durch Kleeblattbogen auf Säulchen an der Rostocker Taufe, die aber die einzelnen Szenen ganz willkürlich zerreißt, hat der Meister Apengeter eine freiere Umrahmung gewählt, die bei Einzelfiguren in der Regel aus kleinen Giebeln, bei Szenen aus flachen Bogen zwischen dünnen Strebepfeilern besteht. Bei der Taufe und der Geißlung, bei denen zwei Bogen nötig waren, wird der Platz des mittleren Strebepfeilers ganz von der Taube und der Gestalt Christi bedeckt, beziehungsweise geschickt durch den Marterpfahl ersetzt. Auf diese Weise ist ein Zerreißen der Szenen vermieden, allerdings ist dafür der Eindruck einer einheitlichen architektonischen Gliederung nun in geringerem Maße vorhanden. Die Figürchen stehen in der Regel wie in Rostock auf besonderen Fußplatten; die Kante

am unteren Rande ist auch vorhanden und zwar tritt sie noch stärker hervor, ihre naturalistische Bildung als Weinblätter mit Trauben entspricht ganz der fortgeschrittenen Zeit. Die Gestalten selbst fallen nicht so aus der Fläche heraus, sie sind möglichst in Vorderansicht gegeben, mit dem Rücken sich der Kesselwandung anschließend, oder ganz im Profil, und auch alle Bewegungen sind, so gut es geht, der Fläche eingeordnet. Und da, wo der Rostocker Meister vollständig scheiterte, wie z. B. bei der Anbringung der kleinen Wächter in der Szene der Auferstehung, weiß sich Meister Apengeter gut zu helfen, indem er die Figuren in möglichst sich der Fläche anpassender Haltung dicht an die Sarkophagwand rückt; bei der Kreuzigung hingegen kann er sich, nicht an einen einheitlichen Maßstab der Arkaden gebunden, genügend Platz schaffen, um die gleiche Größe der Figuren beizubehalten.

In der groben technischen Ausführung sowohl, als auch stilistisch entsprechen die Figuren ganz denen des Kolberger Leuchters, nur daß man vielleicht in der geringeren Schlankheit, den mehr in die Breite entwickelten Faltenmotiven eine Wandlung sehen kann. Wir werden noch einmal auf diesen Punkt zurückkommen. Spiel- und Standbein sind aufgegeben und in Verbindung damit auch bei den meisten Figuren die gotische Körperbiegung; nur bei einigen, wie der Maria und dem Johannes neben Christus als Schmerzensmann, ist sie in übertriebener Weise angewandt. Hier ist auch die Bewegung des Kopfes der Kurve des Körpers untergeordnet, so daß die Figuren umzufallen scheinen. Bei den törichten Jungfrauen ist diese Körperhaltung wohl mit Absicht als Ausdruck ihrer Niederlage gewählt.

Ehe wir auf einen Vergleich der Szenen mit denen in Rostock eingehen, wollen wir warten, bis wir die späteste Taufe Johannes Apengeters kennen gelernt haben, die auch die hier fehlenden Kindheitsszenen der Geschichte Christi enthält. Zunächst haben wir uns mit der Taufe der Marienkirche zu Wismar[101]) zu beschäftigen. Diese gibt uns insofern ein Rätsel auf, als sie in allem Wesentlichen mit der Lübecker die größte Verwandtschaft besitzt, jedoch keine sie als das Werk Apengeters bezeichnende Inschrift trägt, obgleich die die beiden Figurenreihen begrenzenden Streifen in gleicher Weise wie in Lübeck dazu hätten benutzt werden können. Der Gesamtaufbau ist bis auf den fehlenden Untersatz in der Mitte genau derselbe, die drei tragenden Engel weichen in den Faltenzügen, der Mantelschließenverzierung und der Haarbehandlung nur wenig von den Lübeckern ab. Die Auswahl der Szenen und ihre Reihenfolge ist genau die gleiche, ebenso die Arkadenumrahmung bis auf kleine Verschiedenheiten in den

Krabben und Kreuzblumen. Die Weinblätter, abwechselnd eines mit hervortretender und eines mit vertiefter Mittelrippe, sowie die Trauben gehen zweifellos auf dieselbe Form zurück. Der direkte Zusammenhang auch in der Komposition und dem Gegenständlichen der Szenen kann nicht geleugnet werden, wenn man z. B. die Bildung der beiden Höllenrachen bei der Höllenfahrt, den Teufel bei der Versuchung sowie den als Strebepfeiler dienenden Marterpfahl bei der Geißlung ansieht. Endlich ist auch der Stil im ganzen der gleiche. Den Typen fehlt nicht der charakteristische an den Nasenflügeln ansetzende Schnurrbart. Wir vermissen nur die langen, in einzelne Strähnen geteilten Vollbärte der Apostel. Die Gewandung weist alles in allem dieselben Faltenmotive auf, doch sind sie hier noch flüchtiger und gröber in der Ausführung (vgl. z. B. den Ärmel des taufenden Johannes).

Nach all dem Gesagten scheint uns, da einerseits Apengeter zur Zeit der Anfertigung der Lübecker Taufe sicher in Lübeck wohnhaft war, anderseits teilweise die Benutzung derselben Modelle oder Formen angenommen werden muß, die wahrscheinlichste Lösung die, daß wir den Gießer auch hier in dem Meister Johannes Apengeter zu suchen haben, der die Taufe auf seiner Wanderung von Kolberg nach Lübeck bei einem Aufenthalte in Wismar, vielleicht unter Beteiligung eines Gehilfen, fertigte und Skizzen sowie auch Formen mit nach Lübeck brachte. Mit Benutzung dieser arbeitete er dann 1337 das Gefäß für die dortige Marienkirche, bei dem er auf die Ausführung besondere Sorgfalt verwandte. Die Behauptung Schlies, daß wir in der Wismarer Taufe das weit vollkommenere, ältere Werk eines ungleich tüchtigeren Vorgängers vor uns hätten, dem gegenüber der Lübecker Gießer eine ängstliche Gebundenheit, schülerhafte Unsicherheit und Ungleichmäßigkeit zur Schau trüge, wie ein Vergleich der vortrefflichen Gruppe des thronenden Christus zwischen den knieenden Gestalten der Maria und des Johannes in Wismar mit der in Lübeck zeige, bedürfte erst noch eines stichhaltigen Beweises, denn das Schwanken zwischen den Formen der Frühgotik und denen der Übergangszeit in den Bogen der Arkaden, welches das Wismarer Werk in die Zeit um 1300 hinaufrücken soll, ist doch nur ein scheinbares. Spitzbogen sind ja gar nicht vorhanden, es sind spitzwinklige Giebel, die rein aus praktischen Gründen zum Teil durch flache Bogen ersetzt sind, da diese mehr Platz bieten. Im übrigen kann hier nur auf das oben über Unterschiede an den beiden Taufen Gesagte verwiesen werden; bei dem angeführten Beispiel kann man nichts anderes zugeben, als daß die andere Anordnung in Lübeck, wo Christus auf dem Regenbogen sitzt, von der Mandorla umgeben,

und die Begleitfiguren neben ihm stehen, etwas weniger wirksam erscheint. Daß etwa Apengeter selbst die Wismarer Taufe in Lübeck nach dem Vorbild seiner hier geschaffenen gearbeitet habe, halten wir, abgesehen davon, daß er auf seinem Wege von Rostock nach Lübeck wohl ohne Zweifel durch Wismar gekommen ist, auch noch wegen zweier zwar wenig ins Auge fallender, aber doch wesentlicher Punkte für das Unwahrscheinlichere. Der erste ist der, daß statt des in Kurven hochgezogenen Gewandes der Schergen in der Szene der Geißlung auf dem Wismarer Kessel am Lübecker der kurze, nur in wenige Längsfalten geteilte Rock getreten ist, wie er auf der späteren Kieler Taufe von 1344 wiederkehrt, auf der wir auch noch weitere Analogien solcher vereinfachten Faltengebung finden werden, der zweite, weil Apengeter mit Rücksicht auf die Tendenz seiner Zeit nach realistischer Schilderung auch bei einer flüchtigeren, gröberen Wiederholung doch sicher beim Gebet am Ölberg die naturalistische Kürbisranke mit ihren Früchten nicht durch einen archaistischen Baum ersetzt haben würde. Ein früherer Gehilfe oder ein Nachahmer hätten das wohl auch nicht getan. Wie hätten sie überhaupt das Werk, wenn es geweiht in der Kirche stand, in so ausgiebigem Maße benutzen können? Auch was sich von Körpergröße und Bewegung sagen läßt, paßt gut zu der aufgestellten Reihenfolge Wismar—Lübeck—Kiel, denn die Wismarer Apostel sind relativ größer und schlanker als die Lübecker und schließen sich näher an die Kolberger an; ebenso auch die in Wismar maßvollere gotische Körperbiegung. Bei den törichten Jungfrauen gleicht, im Gegensatz zu Lübeck, die Neigung des Kopfes die Kurve des Körpers aus, es entsteht so, wohl nicht unbeabsichtigt, der Eindruck eines In-sich-Zusammenknickens.

Im Jahre 1339 wird urkundlich eine von Johannes Apengeter für Rostock zu machende Arbeit erwähnt, ohne daß wir von ihr etwas näheres wüßten wie von der ersten. 1344 kommt er zum letzten Male in Lübecker Urkunden vor. In demselben Jahre tritt er uns aber wieder auf der schon mehrfach genannten Taufe der Nikolaikirche in Kiel* entgegen, er wird also wohl von Lübeck dorthin gezogen sein. Der Kessel zeigt ganz wie in Lübeck und Wismar in der Einfassung von drei Streifen zwei Reihen Reliefdarstellungen übereinander, und zwar diesmal nur Szenen aus der Geschichte Christi: Verkündigung, Heimsuchung, die Hirten auf dem Felde, Geburt, einen sitzenden Bischof, Anbetung der Könige, Flucht nach Ägypten und den Kindermord, in der oberen Reihe Darstellung, Tempelgang, Christus unter den Schriftgelehrten, Taufe, Versuchung, Fußwaschung, Gebet am Ölberg, Vorführung

vor Pilatus, Geißlung und Kreuzigung. Die Einzelfiguren fehlen, die Jugendgeschichte ist an ihre Stelle getreten. Möglicherweise hat hier das Vorbild der Rostocker Taufe, die der Meister wohl bei seinem zweiten Aufenthalt nicht lange vorher gesehen, mitgewirkt. Im Tragemotiv schafft Apengeter wieder eine neue Variation. Er ersetzt die menschlichen Gestalten durch aufrecht sitzende kleine Löwen und wählt hier statt der Drei- die Vierzahl. Je zwei der Löwen sind nach gleichem Modell gegossen; im ganzen sind sie denen des Kolberger Leuchters sehr ähnlich, wie diese im Ausdruck und auch in der Haltung mit den vorgestreckten Tatzen nicht sehr gelungen, auf den Beschauer wie männchenmachende Pudel wirkend. Von der früheren architektonischen Umrahmung der Szenen sind nur die kleinen Strebepfeiler ohne Fialen geblieben. Sie sind zwischen die vorspringenden drei Streifen gestellt, von denen der obere die Inschrift[102]) und der mittlere die Wappen der Stifter[103]) enthält, während der untere wie in Lübeck leer bleibt. Es entstehen dadurch einfache Rechtecke, je nach den Darstellungen von größerer oder geringerer Breite. Am Rand unten springen statt der naturalistischen in der Form sehr allgemein gehaltene, grobe Blätter hervor. Auch in den Figürchen zeigt sich ein Zug von Vereinfachung. Von der Gewandung ist schon bei der Änderung im Kostüm der Kriegsknechte der Geißlung an der Lübecker Taufe die Rede gewesen, deren kurzer, durch Parallelfalten geteilter Rock auch sonst hier vorkommt. Mehrfach liegt der Stoff dem Körper ohne Falten an, bei den lang herabfallenden Gewändern ist eine Faltengebung in wenigen langen Zügen nebeneinander bevorzugt. Die Schüsselfalten treten demgegenüber sehr zurück. Von den Typen gilt dasselbe wie von der Gewandung, ebenso von der ganzen Formengebung und Ausführung. Bemerkt sei noch, daß sich die hakenförmig umgebogenen Enden des Schnurrbarts, in die der Backenbart gleich mit verläuft, schon bei den Aposteln des Kolberger Leuchters finden, und daß die dort durchgeführte Andeutung von Stand- und Spielbein hier teilweise, wie beim Christus der Versuchung und den Figuren der Verkündigung, in der Durchmodellierung des einen Knies auch wieder auftritt; von einer gotischen, geschwungenen Körperbewegung ist aber gar keine Rede mehr. Alles in allem haben wir es hier jedoch nicht mit einer Vergröberung im Sinne einer Verschlechterung zu tun, denn es sitzt alles ganz richtig und die gewünschte Wirkung wird trotz der Vereinfachung der Mittel erreicht, man sehe z. B. nur die Gewandung Christi bei der Versuchung oder die Tierköpfe bei der Geburt. Da dieses Streben nach Vereinfachung nun sich keineswegs mit dem Zeitstil deckt, uns diese Erscheinung jedoch

vielfach bei Künstlern in ihrer Spätzeit begegnet, können wir wohl auch bei unserem Meister, cum grano salis natürlich, von einem persönlichen Altersstil sprechen. Denn wir dürfen wohl annehmen, daß er schon ein längst in seinem Berufe erfahrener Mann war, als man ihm im Jahre 1327 in Kolberg die Arbeit eines immerhin doch bedeutenden Werkes wie des Leuchters übertrug. Das Datum der Vollendung der Kieler Taufe 1344 fällt also wirklich in sein Alter, und bezeichnenderweise hören ja auch mit dem Jahre 1350 die sicheren Nachrichten über ihn auf.

Was das Kompositionelle der Darstellungen anlangt, so wären folgende Punkte hervorzuheben. Bei der Verkündigung an die Hirten ist der Engel in ein besonderes Feld links daneben gebracht. Die starke Verkürzung auf der Rostocker Taufe, wo der Engel direkt aus der Fläche auf den Beschauer zufliegt, wird wohl dem Meister Apengeter nicht zugesagt haben, da er ja, wie schon erwähnt, das Bestreben hat, alle Figuren möglichst in ihrer Stellung wie Bewegung der Fläche anzupassen, sich so einem guten Reliefstil etwas mehr nähernd. Der thronende Bischof, der wohl den Kirchenheiligen Nikolaus darstellt, ist bei der Geburtsszene eingeschaltet und ersetzt gewissermaßen den sitzenden Joseph, den man hier eigentlich erwartet, zugleich dient er als Pendant für die Maria mit Kind von der Anbetung der drei Könige, die von diesen, weil das Feld sonst zu groß geworden wäre, getrennt wurde. Andrerseits geschah vermutlich das Auseinanderrücken der Figuren der Heimsuchung, um nicht ein zu kleines Feld zu bekommen.

Es bleibt uns noch übrig, einiges über die Ikonographie an der Kieler sowohl wie an der vorausgehenden Lübecker und Wismarer Taufe zu bemerken. Bei einem Vergleich mit der Rostocker Taufe sehen wir zunächst, daß die Grundlagen der Darstellung in den einzelnen Szenen im ganzen dieselben sind. Ob direkte Beeinflussung anzunehmen oder nicht, darauf kommen wir an anderer Stelle noch zurück. Eine Abweichung wie der schon in den Wolken verschwundene Christus der Himmelfahrt entspricht dem herrschenden Schema des folgenden Jahrhunderts. Die geringere Anzahl der Apostel dabei, durch die Beengtheit des Platzes bedingt, wird wohl auf ein anderes Vorbild zurückgehen, ebenso ihr Niederknien[104]). Für die fortgeschrittenere Zeit ist das Beten mit aneinander gelegten Händen charakteristisch an Stelle des alten Betgestus in Rostock. Die Szene der Taufe erscheint ganz in der üblichen Weise ohne den Engel mit der Kerze und den Diakon. In Lübeck hält Christus wie gewöhnlich die Rechte vor die Brust und bedeckt mit der linken seinen Schoß, während in Wismar und Kiel dafür der neue Betgestus eingetreten ist. Die klugen

und törichten Jungfrauen in Wismar und Lübeck haben mit den Rostockern die unterschiedslose Tracht, die erhobenen oder gesenkten Lampen und die Kronenreifen gemein, außerdem aber auch noch den Kreuzstab der Kirche sowie die gebrochene Lanze und den Kopf des Sündenbockes, beides Attribute der Synagoge, übernommen. Von einer Verschiedenheit ihres Gesichtsausdruckes ist schon der Kleinheit der Figürchen wegen nichts zu spüren. Das Aufstützen des Kopfes bei den törichten fehlt ebenso wie etwa Gesten der Verzweiflung, ein bei allen gleichmäßiges Seitwärtsneigen der Köpfe, von denen schon die Kronen herabzugleiten beginnen, in Verbindung mit der oben besprochenen Körperbewegung dient dafür zur Charakterisierung. Gewisse Züge in der Einzelausgestaltung verraten uns die mehr und mehr aufkommende realistische Richtung der Zeit. Dies zeigt sich rein gegenständlich an der schon erwähnten Kürbisranke beim Gebet am Ölberg in Lübeck oder bei der Geburtsszene in Kiel an der Bettstatt wie an der einfachen Holzkrippe, die den architektonischen Aufbau, wie er in Rostock noch vorkommt, ersetzt hat. Aber auch, daß sich z. B. in dieser Darstellung die Mutter mit dem Kinde beschäftigt, indem sie liegend es aufrecht auf dem Schoße hält, als ob sie es tanzen ließe, und nach ihm hinblickt, deutet auf das gleiche Bestreben, die Dinge lebendiger und natürlicher zu gestalten. Eine solche gemütvollere Auffassung dieser Szene findet sich aber natürlich auch anderwärts[105]). Die Verkündigung an die Hirten enthält ebenfalls nur gebräuchliche Motive, wie wir später noch näher sehen werden[106]). Daß bei der Anbetung der knieende König seine abgelegte Krone nicht wie gewöhnlich in der Hand hält, auf das Knie oder auf den Boden gelegt hat, sondern in naiver Weise an den Arm gehängt, scheint auch keine selbständige Erfindung unseres Meisters zu sein, sondern allgemeine, wenn auch seltener auftretende gotische Tradition[107]). Das Öffnen der Büchse dagegen ist ein ganz häufiges Motiv, das aber wie das Ablegen der Krone beim ältesten König auch erst im 14. Jahrhundert in der deutschen Kunst allgemeine Verbreitung findet[108]). In Rostock haben wir beides z. B. noch nicht, während dort wie hier schon die jüngere Auffassung der Darstellung[109]) auftritt, bei der das Kind nicht dargereicht wird, sondern auf dem Altare steht, mit erhobener Rechten von Simeon und Maria gehalten; daß die Maria in Rostock das Kind anbetet, liegt wohl nur daran, daß sie durch einen Pfeiler getrennt ist.

Doch kehren wir nun, um uns noch weiteren Aufschluß über Johannes Apengeter zu verschaffen, noch einmal zu dem Kolberger Leuchter zurück[110]). Seine Inschrift enthält unter anderem auch, nur durch den Namen Johes Apengeter getrennt, die Worte:

„De dessen luchter ghemahet hat
God gheve zyner zele rat.“

Dieser fromme Wunsch in dieser zweizeiligen Form mit Reim am Ende ist ein Gießerspruch, wie ihn die Glockengießer auf ihren Werken zu verwenden pflegten. Derselbe kehrt ungefähr gleichzeitig wieder auf zwei heute nicht mehr erhaltenen Glocken, und zwar in etwas erweiterter Form[111]) auf der Betglocke der Johanniskirche zu Göttingen* von 1348, sowie in kürzerer[112]) auf einer Glocke des Domes zu Hildesheim[113]) von 1350. Auf beiden Seiten nennt sich auch derselbe Meister: „MAGISTER HANNES VON HALVERSTAT“, „MESTER JAN VON HALBERSTAD“. Wir haben hier nicht nur den gleichen Spruch und Vornamen wie bei Johannes Apengeter, sondern auch die Bezeichnung als ein „MEISTER UIZ SASCENLANT“ stimmt ja ganz mit der Angabe auf der Lübecker Taufe[114]) überein und ist genau so auf genannt gereimt.

Die von Hach hiernach nur als möglich hingestellte Identität der beiden Meister scheint uns so gut wie sicher, denn seit 1344 ist uns ja auch die Spur Johannes Apengeters im Norden verloren gegangen; er hatte sich eben wieder in seine Heimat nach Halberstadt zurückbegeben und nannte sich nun nach diesem Orte. Wir lernen in ihm also einen im Guß von Glocken wie von Taufen und anderem Bronzegerät gleich erfahrenen Meister kennen; auf wen paßte besser der rühmende Zusatz in der ersten Zeile der Göttinger Inschrift: „Der mich unde manich ghuit stucce werkes ghemachet hait“?

Wahrscheinlich war Halberstadt auch sein Wohnort, bevor er nach dem Norden zog. Ob die Glocke von 1315 auf dem Turm der dortigen Moritzkirche mit der Inschrift: „Factum est hoc opus per manus magistri Johannis“ von ihm in der ersten Zeit seiner Tätigkeit gegossen wurde, muß dahingestellt bleiben. Dasselbe gilt von dem dreiarmigen Standleuchter im Halberstädter Dom, weil er in seiner Einfachheit zu wenig Anhaltspunkte für einen Vergleich mit dem Kolberger Leuchter bietet; die allgemeinen Formen stimmen allerdings sehr mit diesem überein, zu dem er dann die Vorstufe wäre. Sollte Johannes Apengeter auch noch mit dem 1333 zu Lübeck urkundlich erwähnten Bildgießer Johannes de Gothinge ein und dieselbe Person sein, wie Mithoff[115]) annehmen möchte, dann stammte er möglicherweise aus Göttingen, befand sich aber, seit er herangewachsen, in Halberstadt. Als letzten, wichtigen Grund für die Behauptung, daß Halberstadt sein Aufenthaltsort vor Beginn seiner Wanderung war, glauben wir den folgenden anführen zu können.

Es sind nämlich hier auch zwei alte Taufen erhalten, die uns wahrscheinlich die eigentliche Wurzel von Apengeters Kunstfertigkeit aufdecken. Die eine gehört zum Schatz des Halberstädter Domes. Es ist ein runder Kessel auf vier ganz kleinen Füßen, mit flach erhabenen Szenen an der Wandung, teilweise durch Gravierung verziert. Dargestellt sind: Verkündigung, Heimsuchung, Geburt, Verkündigung an die Hirten, Anbetung der Könige, Kindermord, Darstellung, Flucht nach Ägypten und Taufe im Jordan unter acht breiten Arkaden aus Säulchen mit stumpfwinkligen Giebeln. Als unterer Abschluß dient eine gezackte Kante aus einer Art kleiner Palmetten, als oberer ein vorstehender Rand, auf dem verschiedene vertiefte Ornamente romanischen Charakters eingraviert sind. Die Arkaden sind jedoch in allen Details durchaus gotisch: in den Säulchen mit den Kelchkapitellen, der Zinnenbekrönung ihrer Giebel, den kleinen Türmchen mit Giebeldach und krabbenbesetzten Fialen und den einfachen Kreuzblumen auf diesen wie auf den Giebeln. Wir haben eben ein Werk der Übergangszeit vor uns, das neben neuem noch viel altes aufweist. So erscheinen in den die Szenen erläuternden Inschriften auf der Wandung neben den Unzialmajuskeln auch noch einige römische Kapitalbuchstaben. Dazu paßt ferner auch der Stil der Szenen. Überall verrät sich noch romanischer Geist: in der durch Einschneiden der Falten gegebenen Modellierung des Gewandes, die selbst stark plastische, gotische Faltenmotive, wie die unten umgeknickten, senkrecht herabfallenden Züge am Gewand der Maria oder die Schüsselfalten am Mantel des Engels bei der Verkündigung, in ein Nebeneinander wenig vertiefter Furchen umsetzt, ebenso in einer rein ornamental aufgefaßten Linie wie dem unteren Gewandsaum der trauernden Maria der Anbetung oder dem Rande des Bettlakens bei der Geburt, endlich auch in der ganz silhouettenhaften Darstellung aller Figuren und Szenen. Diese kommt zwar hier dem Reliefstil sehr zugute, geht aber im Grunde doch auf die Nachahmung von Vorbildern der Malerei zurück, die unter Herrschaft der alles unplastisch, linear reduziert anschauenden romanischen Kunstauffassung die unbedingt erste Stellung einnahm. So erklärt sich auch die zunächst ganz unverständliche Kleinheit des Joseph bei der Geburt und des zweiten hornblasenden Hirten auf dem Felde; sie waren auf den Vorbildern im Hintergrunde gedacht, mit plastischen Mitteln ließ sich jedoch eine solche Vertiefung des Raumes, für romanisches Kunstvermögen wenigstens, nicht glaubhaft darstellen. Den kleinen Hirten fanden wir schon an der Kieler Taufe, die aber später datiert ist, solche Erscheinungen erlangen dann eben typische Gültigkeit. Die Formgebung im allgemeinen wie Ausführung im einzelnen sind grob und

schlecht, die Proportionen z. T. gänzlich anormal, und der Maßstab der Figuren in den einzelnen Feldern ist verschieden. Er wird in ganz naiver Weise kleiner gewählt, wenn mehr Personen zum Vorgang gehören. Da für die neun Szenen nur acht Felder zur Verfügung standen, ist die Heimsuchung mit auf das der Geburt gequetscht. All dies läßt an der Minderwertigkeit des Gießers keinen Zweifel aufkommen.

In Verbindung mit diesem ersten steht der jüngere Kessel in der Martinskirche* in Halberstadt. Betrachten wir zunächst den gegenständlichen und stilistischen Zusammenhang. In gleicher Weise wird der Kessel von einem breiten Rande oben begrenzt, unten umzieht ihn ein weit heraustretender mit einem Palmettenornament besetzter Streifen. An der Wandung sind dieselben neun Szenen dargestellt unter acht Arkaden von etwas fortgeschrittener reicher ausgestatteter Art. Die Säulchen sind noch schlanker geworden, die Giebel in ihrer Anzahl verdoppelt und deshalb spitzwinklig, nach innen zu sind sie mit Bogenzwickeln gefüllt, Krabben haben die Zinnen ersetzt und bekrönen reichlicher die Fialen, die Kreuzblumen haben sich mehr entfaltet. Ebenso ist der Stil der Figürchen fortgeschrittener, alles ist plastischer, an der Gewandung mit den stark hervorragenden, scharfkantigen Faltenrücken tritt das Gotische deutlicher hervor. Die Steil- und die Schüsselfalten sind jedoch noch zu gleichmäßig nebeneinandergehäuft, und der romanische Charakter ist auch hier noch in der Saumlinie des Bettlakens auf der Geburtsszene z. B. zu spüren. Dagegen sind die Proportionen der Figürchen durchgehends ungefähr richtig und die Bewegungen nicht ganz ungeschickt. In den Frauentypen macht sich, wie schon bei dem älteren Werke, die gotische Zierlichkeit und Feinheit geltend, die Männertypen muten demgegenüber z. T. noch romanischer an. Die Frisuren sind im wesentlichen bei beiden Werken die gleichen, beim Herodes und dem Engel durchaus gotisch. Von einer Unterscheidung von Stand- und Spielbein ist noch keine Rede, es wird für die Vorderansicht die Grätschstellung und für das Profil eine Art Schreiten benutzt.

Der Zusammenhang auch in den Darstellungen läßt sich am besten an so äußerlichen Dingen klar machen wie der Benutzung der Ampel von der Darstellung und des Sternes von der Geburt und Anbetung zur Ausfüllung der Giebelfelder und zwar zu wiederholten Malen an dem jüngeren Werke mit seiner doppelten Giebelzahl, ferner beim Kindermord in der Übernahme des die Seelen der drei getöteten Kinder in einem Tuch haltenden Engels, der nach der Analogie Abrahams mit den Seligen im Schoße gebildet ist, eine ikonographische Seltenheit bei dieser Szene. Auch dieser Engel

findet seinen Platz in einem der Giebelfelder. Die noch übrigbleibenden am Kessel der Martinskirche sind fast alle durch ein immer nach demselben Modell gegossenes räucherfaßschwingendes Engelchen in ganzer Figur ersetzt, das in dem Halbfigurenengel über der Anbetung am Kessel im Domschatz sein Vorbild zu haben scheint. Das vollplastisch gegebene, ganz unterarbeitete Postament, auf dem Maria bei der Anbetung thront, kehrt ebenfalls sehr ähnlich wieder. Auch sonst gehen beide Werke im Ikonographischen sehr zusammen. So tragen bei der Anbetung übereinstimmend die drei Könige ihr Gefäß in der erhobenen Rechten, ganz wie in Rostock, und es fehlt auch hier noch das bei der Kieler Taufe besprochene Kroneabnehmen und Deckelöffnen beim knienden vordersten. Auf der Flucht nach Ägypten wendet sich Joseph nach der Mutter mit dem Kinde zurück, ebenfalls wie in Rostock; daß er aber beide Male die linke Hand im Redegestus erhebt, fehlt dort wie in Kiel, denn er trägt statt dessen wie sehr häufig einen Stab mit dem Reisegepäck über seiner Schulter. Bei der Taufe sei nur bemerkt, daß die durch Farben gegebene, merkwürdige landschaftliche Andeutung des Jordan nur eine scheinbare ist, und ebenso die auffallende Nacktheit Christi, denn die rohe Bemalung, die der Kessel heute zeigt, ist nicht ursprünglich, die überschmierten, eingravierten Wellenlinien des Wasserberges sind noch deutlich erkennbar.

Auf einige andere Punkte in der Ikonographie sowie den Reliefstil der Szenen an beiden Kesseln werden wir weiter unten noch in einem anderen Zusammenhange näher eingehen, vorher müssen wir noch etwas bei der Taufe aus der Martinskirche verweilen. Diese wird von vier kleinen knienden Gestalten der Paradiesflüsse getragen und schließt sich so ganz dem Kniefigurentypus an. Die Idee zu dieser Ausgestaltung der Form geht wahrscheinlich auch hier auf die Hildesheimer Taufe zurück. Die vier Figuren sind zwar nicht nach gleichem Modell gegossen, aber nur wenig in den Typen und der Gewandbehandlung variiert. Die Haltung der Arme mit den Urnen sowie das Knien auf dem linken Bein und das Aufsetzen des rechten findet sich bei allen in gleicher Weise. Die Köpfe sind unverhältnismäßig groß und plump, in ihren Gesichtern steckt, wie in denen der Kesselfigürchen noch viel Romanisches. Das kurze, etwas zugespitzte Untergesicht ist schon mehr gotisch, ganz entschieden aber, da sich ja die der Mode unterworfenen Dinge sichtbarlich wandeln, während in die Körperformen erst die neue Anschauung hineingesehen werden muß, die kurzgeschnittene Frisur mit der gewellten Haarmasse — bei zweien freilich noch starke Anklänge an Buckellöckchen —, und das kurze, gegürtete, eng-

anliegende Gewand mit den Knöpfen auf der Brust und an den stulpenförmigen Ärmeln. Neuer gotischer Geist bekundet sich endlich auch in der Wahl jugendlicher Gestalten als Träger, die einem lebensfrischen, heiteren Sinn, wie er mit der Gotik aufkam, besser zusagten als die ernsteren alten Männer, die die hieratische romanische Kunst hierzu verwandte, wie sie ja auch im Gegensatz zur Gotik die Apostel als Greise und die Madonna als Matrone darzustellen liebte.

Fragen wir nun auf Grund unserer Ausführungen nach der Entstehungszeit der beiden Halberstädter Taufen. Die der ersten zunächst wird vermutlich noch vor 1300 liegen. Da ihre Form die allereinfachste ist und sich die Szenen wahrscheinlich, wie wir schon angedeutet und noch des näheren darlegen werden, direkt auf malerische Vorlagen, Miniaturen vor allem, zurückführen lassen, ein Vorbild aber für das ganze Werk nicht vorhanden ist, so dürfen wir wohl in ihm einen selbständigen ersten Gestaltungsversuch irgendeines Gießers sehen. Die zweite Taufe, die wir etwa in die Zeit von 1300 bis 1325 setzen werden, stammt zwar nicht von derselben Hand wie die erste, aber ihr Meister schloß sich zweifellos eng an diese an.

Erinnern wir uns jetzt des oben über Johannes Apengeter Gesagten, so werden wir die Möglichkeit zugeben müssen, daß er, wenn er wirklich in Halberstadt ansässig war, dieses zweite Werk kannte, ja sogar bei seinem Verfertiger als Gehilfe tätig war und von ihm Anregung empfing. In der Tat muten die Halberstädter kleinen Paradiesflüsse wie die direkte Vorstufe zu den Engelfiguren Apengeters an, während die der Rostocker Taufe mit ihnen stilistisch, vom Motiv im allgemeinen abgesehen, so gut wie nichts zu tun haben und in ihrer Erscheinung wesentlich abweichen. Doch ehe wir uns ein endgültiges Urteil über diese Frage der Beeinflussung Johannes Apengeters von seiten dieser beiden Werke erlauben können, müssen wir erst noch die szenischen Darstellungen an beiden mit denen der Kieler Taufe, die hier allein in Betracht kommt, nach den verschiedenen Seiten hin vergleichen. Es wird hierbei auch noch einiges über die Szenen am älteren Halberstädter Kessel zur Sprache kommen, was wir uns der Einfachheit halber bis hierher aufgehoben haben.

In den Typen der Szenenfigürchen zunächst an der Halberstädter Martinstaufe findet sich keinerlei Verwandschaft zu denen Apengeters. Die feineren, zierlichen Frauengesichter suchen wir bei ihm vergeblich, die seinen sind von derberem, männlicherem Charakter, andererseits ist an die Eigentümlichkeiten seiner männlichen Typen mit den großen Schädeln und den pupillenlosen Augen, den

strähnigen Vollbärten und den ausrasierten, herabhängenden Schnurrbärten hier kein Anklang zu spüren. Der Rostocker Meister steht ihm in beiden Fällen entschieden näher. Die Faltengebung entspricht bei Apengeter ganz der in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts gebräuchlichen und weicht von der älteren in Halberstadt wesentlich ab. Auch der Reliefstil ist etwas verschieden. Die Figürchen sind bei Apengeter wie an der Rostocker Taufe vollplastischer und der Fläche nur aufgesetzt, hier aber weniger erhaben und sich ihr mehr anfügend. Auch die Anordnung der Szenen wirkt an den beiden Halberstädter Werken — auch den älteren Kessel können wir hier seiner engen Beziehungen zu dem jüngeren wegen mit in die Betrachtung ziehen — entschieden bildmäßiger. Die Vorgänge breiten sich auf weiterem Raum aus, die Bewegungen der Figuren gehen meist in klaren Silhouetten vor sich und die Handlung charakterisierende wie den Raum füllende Details spielen eine größere Rolle. Dies erklärt sich, wie schon oben bemerkt, durch eine wahrscheinlich direkte Übernahme von malerischen Vorbildern.

Die Ikonographie stimmt damit überein, in Miniaturen z. B. können wir enge Parallelen nachweisen [116]). Johannes Apengeter beschränkt sich demgegenüber ganz wie der Rostocker Meister auf die wichtigsten Personen und das zur Verdeutlichung des Vorgangs unumgänglich nötige Detail. Greifen wir einige Beispiele heraus. Bei der Geburt finden wir hier für das oben erwähnte auf Miniaturen auftretende Motiv, daß die Mutter mit beiden Armen das Kind in der Krippe umfaßt [117]), auf den beiden Halberstädter Werken die Parallelen; es fehlt hier auch nicht der ursprünglich im Hintergrund gedachte kleine sitzende Joseph, der auf byzantinischen Einfluß zurückgeht [118]). Die Rostocker Taufe zeigt demgegenüber abweichend den großen Joseph, an der Kieler, über deren fortgeschrittenere, realistischere Gestaltung dieser Szene wir schon vorn gesprochen haben, hat der heilige Nikolaus seine Stelle eingenommen. Bei der Verkündigung an die Hirten bieten beide Halberstädter Werke auf der rechten Bildhälfte eine an einem Bergabhange weidende Herde. Den typischen an einem Bäumchen fressenden [119]) und den springenden Ziegenbock sowie die grasenden Miniaturtiere finden wir in ähnlicher Weise auf beiden Taufen, nur sind es auf der jüngeren noch ein paar Tiere und ein Bäumchen mehr, wie sie überhaupt in allem die reicher ausgestattete ist. Bläst dort der kleine Hirt das Horn, in seiner geringeren Größe wenigstens durch die Terrainlinie, die ihn als höher und deshalb entfernter kennzeichnet, noch motiviert, so überläßt er es hier seinem großen Genossen, er selbst hat die Rechte staunend nach dem Kopf

erhoben, ebenso der größere Hirt auf der älteren Taufe. Es sind dies beides typische Gesten[120]), und auch das Hutverlieren auf dem Domschatzkessel findet in Miniaturen sein Analogon[121]). Bei Apengeter ist diese Szene viel weniger umfangreich: in der Mitte ein Bäumchen, an dem der Geißbock in die Höhe springt, links der kleine Hornbläser und ein Tier, rechts über zwei sich stoßenden Böckchen[122]) der größere Hirte, im Begriff niederzuknien und seine Mütze abzunehmen. Dieses ehrfurchtsvolle Hutabnehmen fanden wir schon in Rostock, das die knappeste Darstellung bietet, bei der sogar der kleine Hirt ganz fehlt. Der Kindermord zeigt bei Apengeter wie bei dem Rostocker Meister die typischen drei Gestalten des Befehl erteilenden Herodes, des Henkers und der Mutter mit ihrem toten Kind im Arm. An dem Halberstädter Domschatzkessel fehlt die Mutter, dafür ergänzen hier wie auf der Martinstaufe die am Boden liegenden Leichen zweier Kinder den Vorgang, wie denn die älteren, figurenreicheren Miniaturen[123]) hier ein ganzes Gewühl von Kinderleibern darstellten. Von den Müttern, die ebenfalls in größerer Zahl vertreten waren, sind wenigstens zwei noch auf der jüngeren Halberstädter Taufe vorhanden. Eine von ihnen wendet sich den Soldaten zu, die andere erhebt wehklagend die Arme, den Miniaturen ungefähr noch entsprechend. Bei der Darbringung im Tempel sehen wir bei beiden Werken in Halberstadt einen Kelch auf dem Altare stehen, und, wie schon erwähnt, eine Ampel von oben herabhängen; die Ampel fehlt auch auf den Miniaturen[124]) nie, wohl aber in Rostock wie in Kiel. Haseloff[125]) unterscheidet für das 12. bis 13. Jahrhundert drei feste Schemata der Darstellung im Tempel. Das einfachste nur mit zwei Personen, wo Simeon die Hände ausstreckt, um über dem Altare das Kind von Maria in Empfang zu nehmen, haben wir an dem Kessel im Domschatz vor uns. Auffallend dagegen ist die Anordnung auf der Martinstaufe. Simeon ganz links, reicht im Schreiten das Kind hin, aber niemand nimmt es entgegen, zwei Frauen, eine mit einer Kerze, die andere mit einem Taubenpaar, gehen ihm nach dem Altar zu, der ganz rechts steht, voraus. Haseloff[126]) erwähnt bei den verschiedenen Darstellungen auch einmal die Hanna mit der Kerze, die sonst gewöhnlich die Tauben trägt; hier ist möglicherweise die taubentragende Frau Maria. Nimmt man das an, dann möchte man in dem Mann eher Joseph sehen als Simeon, wir hätten dann hier vielleicht die Familie, wie sie an den Altar tritt, kurz vor der eigentlichen Darreichung, und auch die Stellung des Altares wäre verständlich. Über die abweichende jüngere Form der Darstellung in Rostock und Kiel, bei der das Kind auf dem Altare steht, haben wir schon vorn gesprochen.

Alles in allem können wir hiernach als Resultat aufstellen, daß eine Abhängigkeit Apengeters von der Halberstädter Martinstaufe hinsichtlich der Szenen weder in der Ikonographie, noch im Stil, noch im Reliefcharakter vorliegt. Der Rostocker Meister steht ihm hierin zweifellos überall näher, und nehmen wir noch die Übereinstimmung in der doppelreihigen Anordnung mit den begrenzenden Inschriftstreifen hinzu, sowie das vielleicht doch nicht ganz zufällige Vorkommen seltenerer Szenen wie des Gebets am Ölberg, der Handwaschung des Pilatus und des Ganges nach dem Tempel, so dürfen wir wohl auch weiterhin eine Beeinflussung durch die Rostocker Taufe aufrechthalten, zumal wir ja von einem zweimaligen Aufenthalte unseres Meisters in dieser Stadt sichere Kunde haben. Andererseits müssen wir aber auch, so lange nicht etwa ein verlorenes, vermittelndes Werk nachgewiesen wird, für das Motiv der Szenen unter Arkaden mit krabbenbesetzten Giebeln sowie für die jugendlichen Gestalten als Tragfiguren an den Werken Apengeters die Halberstädter Martinstaufe als Vorbild ansehen.

Endlich müssen wir hier noch, ehe wir uns ganz von Johannes Apengeter abwenden, ein Werk erwähnen, das, obgleich nicht bezeichnet, doch wohl auch von seiner Hand herrührt, der Türklopfer an der Schloßkirche in Stettin[127]). Ein großer Drachenkopf mit langen spitzen Ohren hält in seinem, als mächtiger Schnabel gebildeten Maule den Klopfring, rund herum umgeben ihn vier Kreise mit Relieffigürchen in durchbrochener Arbeit. An diese sind nach dem Drachenkopfe zu eine Art Hülsen angesetzt, aus denen die Zwischenräume füllende Weinblätter und Trauben herauswachsen. Der unterste Kreis enthält die liegende Gestalt des Isai, dem die Wurzel Jesse, eine zierliche Ranke, aus der Brust wächst, die beiden seitlichen zwei Halbfiguren von Propheten mit ihren Spruchbändern, den Vertretern des alten Bundes, die aber schon den neuen und seinen Stifter, den Messias, in Weissagungen ankünden. Diesen selbst als Kind in dem Schoße der Maria, die auf einem gotischen Sitz mit zwei kleinen Fialen thront, zeigt der obere Kreis und damit zugleich die Bekrönung und Vollendung der Wurzel Jesse. Die Kreisfläche ist jedesmal nach Möglichkeit ausgefüllt. Das Ganze ist von schöner dekorativer Wirkung. Wie an den anderen Werken haben wir hier wieder die Weinblätter und Trauben, die allerdings wegen ihrer vielgliederigen Form und symbolischen Bedeutung in der Gotik überhaupt sehr beliebt waren. Aber auch die Ausführung ist, wie wir es bei Apengeters Werken gewohnt sind, im Gegensatz zu dem guten Entwurf nicht die beste. Die Formen sind übereinstimmend von geschnittenem Charakter, ebenso die Faltenmotive und die Typen mit den starkgewellten

Locken zur Seite, den großen pupillenlosen Augen und dem ausrasierten herabhängenden Schnurrbart. Auch der Gebrauch der Minuskeln auf den Schriftbändern weist auf Apengeter hin, der solche schon — in dieser frühen Zeit eine Seltenheit — 1327 am Kolberger Leuchter verwendet. Die von den Knien herabfallenden parallelen Faltenzüge haben ihre Analogien etwa an den von der Hüfte herabfallenden, auf dem Boden aufstoßenden Gewandteilen einzelner Figürchen an der Wismarer und Lübecker Taufe, während auf der späteren Kieler derartiges nicht mehr vorkommt. Es dürfte deshalb das Wahrscheinlichste sein, daß der Meister auf seinem Wege von Kolberg nach Lübeck den Türklopfer in Stettin verfertigte. Daß er seinen Namen nicht verzeichnete, braucht uns nicht weiter Wunder zu nehmen, war doch auf diesem kleinen Gebilde kaum Platz dafür vorhanden.

Auch die zwei sehr ähnlichen, in Kolberg und Lübeck erhaltenen Stücke stehen bezeichnenderweise ihrem Stil nach mit Apengeter in gewisser Verbindung. Der Türklopfer an der Kolberger Marienkirche, dessen Ring verloren ist, zeigt wie der Stettiner einen stark plastischen Tierkopf, und zwar den eines Löwen, in gleicher Weise von Kreisen mit durchbrochenen Reliefs geschmückt, nur sind es hier acht. Die vier an den Ecken enthalten die vier Evangelistenzeichen, das neue Testament sowie seine Ausbreitung nach allen vier Himmelsrichtungen symbolisierend; zwischen ihnen zu beiden Seiten, also an derselben Stelle wie in Stettin, erscheint das Brustbild je eines Propheten als Vertreters des alten Testamentes und Verkünders des Messias, dessen Erlösungstat zu unterst durch die Kreuzgruppe dargestellt ist, während er selbst als Heiland mit der Weltkugel, die Rechte segnend erhoben, im obersten Ringe thront. Ist diese Anordnung wie die des Stettiner Klopfers inhaltlich ganz sinnreich, so ist sie ebenso auch äußerlich dekorativ wirksam. Die Streifen der Mähne verbinden den Kopf des Löwen mit den Rundreliefs, die Zwickel zwischen diesen sind mit Blättern, die in Hülsen sitzen, gefüllt und die Darstellungen selbst geschickt auf der Fläche ausgebreitet. Von der Stilisierung des Löwenkopfes gilt dasselbe, was oben von den Löwen des siebenarmigen Leuchters, der sich ja auch hier befindet, gesagt wurde. Die Ähnlichkeit der Köpfe ist nicht von der Hand zu weisen. Wir sehen auch hier den gleichen Gesamtumriß mit der durch das Aufreißen des Maules bedingten Zuspitzung nach unten und den heraustretenden, abstehenden runden Ohren, das Angeben der Zähne, das Herausstrecken der Zunge, die Bildung der Augen mit ausgebohrten Pupillen und endlich die Gravierung der geringelten Mähne. Noch etwas weiter aber geht die Übereinstimmung mit den Löwen an dem

späteren Werke Apengeters, der Kieler Taufe. Hier findet sich auch die schematischere Angabe der Nasenlöcher durch eine einfache, runde Vertiefung, ebenso der Ohren ohne das innere Knorpelstückchen, ferner die breite Zungenspitze und das Fehlen der Gravierung an der Backenfurche und der Schnauze. Wir sind deshalb wohl gezwungen, den Türklopfer in die spätere Zeit zu setzen, so daß er nicht 1327 mit in Kolberg neben dem Leuchter entstanden sein kann. Betrachten wir jedoch die Figürchen noch genauer, so können wir zwar im allgemeinen den gleichen Stil und Charakter in den Körpern, der Gewandbehandlung und den Typen erkennen, aber auffallenderweise weicht die Bildung der Augen ab, die, was sonst nie vorkommt, ausgebohrte Pupillen und durch Gravierung angedeutete Wimpern haben und auch kleiner sind; auch scheint uns in den Typen nichts von der sonst trotz aller Grobheit der Ausführung sicheren und bis zu einem gewissen Grade großzügigen Stilisierung erkennbar. Wir müssen also wohl überhaupt an der vollständigen Eigenhändigkeit zweifeln. Ist vielleicht ein Gehilfe mit daran beteiligt gewesen, ein Gehilfe der späteren Zeit?

Noch wahrscheinlicher ist die Herkunft aus der Hand eines Gehilfen oder Nachahmers bei dem dritten Stücke, dem Türklopfer am Rathaus zu Lübeck[128]). Der eigentliche Klopfer, als eine Art Griff gestaltet, ist hier dem Beschlage gegenüber, mit dem er auf der Tür befestigt ist, zur Nebensache geworden. Dieser zeigt in einem größeren Rund in der Mitte den thronenden Kaiser und ringsherum in sieben kleinen die sieben Kurfürsten. Das Motiv der kleinen Kreise mit figürlichen Reliefs in durchbrochener Arbeit, in den Ecken die aus Hülsen herauswachsenden Weinblätter und Trauben, der Kaiserthron, dem der Madonna auf dem Stettiner Klopfer nahe verwandt, nur reicher ausgestattet, und in der Faltengebung das scharfe Heraustreten der langen Rücken, all das sind gemeinsame, verbindende Züge. Ebenso verraten die Gesichtstypen noch Anklänge an die Art Apengeters, sie sind aber viel weniger unterschieden untereinander und wie der des obersten Kreises viel geringwertiger. Die Augen sind in ganz anderer Art mit beiden Lidern, vertieften Augäpfeln und ausgebohrten Pupillen modelliert, die Haare z. T. in der Mitte gescheitelt und die Gewandung gehäufter, faltenreicher, endlich auch die Durchbrechungen weniger fein. Dieses Werk ist sicher das jüngste von den dreien.

Einer von den Schülern unseres Meisters ist uns mit Namen bekannt, Johannes Alart, der laut Inschrift[129]) 1355 die außerordentlich schlechte Taufe für die Kolberger Marienkirche lieferte. Ein großer, plumper Kessel mit zwei Reihen Arkaden, ganz ähnlich denen der Wismarer und Lübecker Taufe, darunter

26 zusammengepatzte Darstellungen aus der Geschichte Christi von der Verkündigung bis zur Himmelfahrt, als Träger vier liegende Löwen in rohester Nachahmung derer des Kolberger Leuchters. Ein Teil der Szenen kopiert mehr oder weniger vollständig solche an der Kieler Taufe, es möge genügen, auf die Geburt und die Verkündigung an die Hirten zu verweisen. Auferstehung, Höllenfahrt, Himmelfahrt, der in der Mandorla thronende Christus, die auf der Kieler Taufe fehlten, sind wohl in Erinnerung an die entsprechenden Darstellungen auf den beiden anderen Taufen gemacht. Die Szenen, für die auf den erhaltenen Werken Apengeters keine Vorbilder vorhanden sind — höchstwahrscheinlich ist uns ein oder das andere verloren —, verdeutlichen auch nur in einfachster Weise den Vorgang. Charakter und Motive der Falten weichen, abgesehen von der so viel gröberen Wiedergabe, nicht wesentlich von denen Apengeters ab. Es finden sich die seitlichen, stark gekrümmten Locken und der charakteristische Schnurrbart; die Augen allerdings sind klein und tragen Pupillen. Dem Johannes Alart aber auch den zuletzt besprochenen Türklopfer an der gleichen Kirche zuzusprechen, dazu scheint uns der Qualitätsunterschied doch noch etwas zu groß, vor allem spricht die unvergleichlich bessere Stilisierung des Löwenkopfes entschieden dagegen.

Einem solchen minderwertigen Nachfolger gegenüber tritt uns erst die Tüchtigkeit Johannes Apengeters in das rechte Licht. Aber trotzdem war doch auch er wie der Rostocker Gießer nur ein ehrbarer Handwerksmeister, einen Schritt weiter vielleicht auf dem Wege, an dessen Ende erst der Künstler steht.

Schlußbetrachtung.

Überblicken wir nun am Schluß die ganze Menge der von uns bisher nach Typen behandelten Erztaufen noch einmal zusammenfassend, so lassen sie sich leicht in drei große Gruppen sondern.

Der ersten, nicht allzu umfangreichen, gehören diejenigen an, denen die Gestalt eines Pokales zugrunde liegt. Die frühesten Beispiele fanden wir schon in romanischer Zeit. Da eine solche Übertragung stets ziemlich nahe lag, nimmt es uns kein Wunder, daß wir, wie bisher, so auch ferner diese Form der Taufgefäße vereinzelt immer wieder antreffen[130]).

Bei der zweiten Gruppe scheint der Grundtyp, von dem die Entwicklung ausgeht, der dem Tiegel nachgebildete mit den drei Beinen zu sein, der auch schon in der romanischen Epoche auftritt und zwischen Weser- und Elbmündung sowie in Holstein zu Hause ist; möglicherweise war er aber noch viel weiter in Deutschland verbreitet. Die vorhandenen Beispiele der anderen Gegenden sind jedoch nicht vor der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstanden[131]). In den böhmisch-mährischen Zinntaufen erlebt diese primitive Form dann vom 15. Jahrhundert an noch eine eigentümliche Nachblüte. Ihrer Entstehung nach ebenfalls noch zur romanischen Periode gehören dann die beiden Typen, bei denen drei oder vier kleine menschliche Gestalten die einfachen Beine jenes ersten Typus ersetzt haben. Sie treten in denselben Gegenden auf wie jener; auf die wahrscheinlichen Zusammenhänge sind wir ja in unserer Arbeit näher eingegangen. Im Gebiet der Unterelbe findet dann schließlich, im Laufe des 13. Jahrhunderts, unter Nachahmung importierter Vorbilder, wie wir annehmen möchten, die Vollendung der Entwicklung statt durch Hinzufügung eines Bodenringes als zusammenschließende Basis für die ganze Form. Möglicherweise liegt hier ein gewisser Anschluß an den runden Fuß der Pokalform der Taufen und Taufsteine vor. Für die Folgezeit wurde jedoch nicht dieser Bodenringtypus, sondern der ältere mit den vier Tragfigürchen[132]) der herrschende, neben dem sich aber auch jener entwickeltere[133]), sowie der mit drei Trägern[134]), der

teilweise auch den Bodenring aufnimmt[135]), weiter behaupten können. Als Verzierung des Kessels dienen bei allen Stücken dieser zweiten Gruppe in der Hauptsache nur irgendwoher entlehnte kleine Reliefs, Medaillons und dergl., deren Verteilung auf der Wandung zudem manchmal noch viel zu wünschen übrig läßt.

In wieviel reicherer Ausstattung erscheinen demgegenüber eine Reihe von Gefäßen, die wir zu einer dritten Gruppe zusammenstellen möchten. Sie bildeten den Schmuck der größten Kirchen in den bedeutendsten Städten damaliger Zeit, während sich jene schmuckloseren vor allem in kleinen Orten und Dörfern befanden. Im Gegensatz zu ihren hinter dem Kessel sehr zurückstehenden Tragfigürchen ist die stärkere Betonung der tragenden Teile in Verbindung mit der Verzierung des Kessels durch Einzelfiguren und Szenen, meist unter Arkaden, das Wesentliche bei den Taufen der dritten Gruppe. Wohl keine von ihnen steht darin ganz außer Zusammenhang mit der Reihe der anderen. Die älteste, die von uns hier nur kurz anzuführende Lütticher Taufe aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts, hält sich in ihren den Kessel tragenden zwölf[136]) Rindern an die Überlieferung vom ehernen Meere des salomonischen Tempels. Für den Kessel ist hier die der Anbringung von Szenen sehr günstige Kufenform gewählt, die aber dann nur noch einmal, und zwar in Süddeutschland im Jahre 1279 an der Würzburger Domtaufe von Meister Eckart aus Worms auftritt, auch hier mit reichlichem Figurenschmuck[137]). Statt auf zwölf Rindern ruht der Salzburger Taufkessel[138]) auf zwölf liegenden Löwen. Nur vier solcher, jeder aber mit einem Männchen auf seinem Rücken, fanden wir als Untersatz bei der Bremer Domtaufe vom Anfang des 13. Jahrhunderts. Es handelt sich bei dieser sicher nicht um eine selbständige Erfindung. Wir haben in unserer Arbeit schon auf die Taufe aus Thienen im Brüssler Museum vom Jahre 1149 hingewiesen; im 15. Jahrhundert kommen die Löwenreiter als Kesselträger noch einmal in der Bremer Gegend vor, in Debstedt[139]). Abhängig zu sein scheint der Gießer des Bremer Taufgefäßes von der Harzgegend, dem Hauptsitz des romanischen Bronzegusses in Norddeutschland seit den Tagen Bernwards von Hildesheim, denn es ist doch wohl nicht Zufall, daß von den drei den Kessel in Streifen teilenden ornamentgeschmückten Bändern zwei mit denen der Taufe in Osterwieck am Harz fast vollkommen übereinstimmen. Etwas der Bremer Taufe Ähnliches ist in der Harzgegend freilich nicht erhalten. Die Werke, die wir von der Anfang des 13. Jahrhunderts entstandenen Hildesheimer Michaelistaufe abgeleitet haben, besitzen als Kesselträger vier kniende Figuren, meist als Personifikationen der Paradiesflüsse gedacht, und an der Wandung außer

Einzelfiguren wie in Salzburg und Bremen auch Szenen unter Arkaden, deren zweireihige Anordnung, wie sie schon das Bremer Gefäß zeigt, seit der Rostocker Taufe aus dem Jahre 1290 die Regel wird. Diesen Typus brachte der Gießer Johannes Apengeter in der Modifikation mit nur drei Kniefiguren nach der Ostseeküste; eine Anzahl weiterer Taufen verraten dort seinen Einfluß [140]).

Im Laufe des 14. und 15. Jahrhunderts stellen sich selbstverständlich Übertragungen gewisser Ausstattungsmotive zwischen den einzelnen Typen ein. So treten Figuren unter Arkaden auch am Dreibeintypus auf [141]), und Szenen in architektonischer Umrahmung am Bodenringtypus [142]), und auch die Kombination einer pokalähnlichen Form mit Stützfiguren für die Kuppa, wie wir ihr schon an der Brandenburger Godehardi- und der Rostocker Nikolaitaufe begegneten, entwickelte sich weiter in verschiedener Weise [143]). Die beiden wesentlichsten Ausstattungsmotive der Taufen in der späteren Zeit, kleine Tragfiguren und zur Verzierung der Kesselwandung Relieffigürchen unter Arkaden, gehen, wie wir gesehen, auf die romanische Kunst zurück, die Gotik hat sie nur übernommen und in ihrem Sinne umgewandelt. Wie lange die Nachwirkung der romanischen Kunst währte, zeigt die Taufe der Mündener Blasienkirche von Magister Nikolaus de Stettin aus dem Jahre 1392. Den tragenden Untersatz des Gefäßes bilden hier vier liegende Löwen, auf die vier kleine Drachen herabschießen, deren jeder auf seinem Rücken ein Männchen trägt, eine Zusammenstellung von Motiven, wie sie uns an romanischen Leuchterfüßen und dergleichen begegnet.

Einen wirklich neuen Typus hat die ganze spätere Epoche bis fast an die Grenze der Renaissance nicht hervorgebracht. Als einen solchen können wir erst die spätgotische Wittenberger Taufe Hermann Vischers des Älteren von 1487 und die sehr ähnliche Ochsenfurter des Hans von Köln von 1520 bezeichnen, beide mit einem achteckigen, durch Reliefhalbfiguren geschmückten Kessel auf einem eigenartigen, durch Freiplastik belebten, architektonischen Unterbau.

Gebührt dem 12. und 13. Jahrhundert das Verdienst, die Typen geschaffen zu haben, so dem 14. und 15. Jahrhundert das ihrer allmählichen Verbreitung. Von der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ab treten uns allenthalben in Norddeutschland Werke entgegen, während in Süddeutschland nach wie vor Bronzetaufen zu den Seltenheiten gehören.

Die gotische Plastik bildete sich im Anschluß an die Architektur, und diese arbeitete in Stein, hierin liegt wohl der tiefere Grund, daß bedeutende Bildwerke in Bronze bis zur Spätgotik so

gut wie fehlen. Gotische Erztaufen kommen in größerer Anzahl auch nur im nördlichen Deutschland vor, wo ein zu feinerer Bearbeitung geeignetes Steinmaterial, das immer viel billiger als Bronze, nicht vorhanden, Erz aber, namentlich aus den alten Harzbergwerken, leicht zu beschaffen war; hier allein vermochten sie sich zu halten. Nur in Stein können wir dem oben Gesagten entsprechend eine klassisch-gotische Lösung eines Taufgefäßes erwarten, sie ist gegeben in dem konsequent durchgeführten architektonischen Gebilde, wie es sich allmählich aus der einfachen pokalähnlichen Form der romanischen Taufsteine entwickelt hat. Was an Bronzetaufen in dieser Richtung versucht worden ist, kommt naturgemäß über ein Ankleben von Strebepfeilern mit zwischengespannten Bogen an die Wandung des Kessels nicht hinaus[144]), oder ist nichts weiter als die genaue Nachbildung einer Steintaufe in Erz[145]).

Waren in romanischer Zeit die oft sehr vielseitig ausgebildeten Geistlichen diejenigen, die den Bronze- und den Glockenguß ausübten, in Klöstern sich als Architekten, Wand- und Buchmaler, Goldschmiede und Kunstgewerbler aller Art beschäftigten und die Kunsttraditionen aufrecht hielten, so traten in der Gotik Laien als Kunstschaffende an ihre Stelle, von denen jeder ein bestimmteres, beschränkteres Gebiet seiner Tätigkeit besaß. Die führenden Künstler waren da, der gotischen Kunstauffassung entsprechend, wie schon angedeutet, unter den Architekten und bildhauenden Steinmetzen zu suchen, die Gießkunst blieb minderen Geistern wie den Glocken-, Apen- und Grapengießern überlassen. Auch brachten es die speziellen technischen Kenntnisse und die Übung, die der Erzguß verlangt, mit sich, daß sich das Handwerk immer mehr vom eigentlichen Künstler trennte.

Nach diesen Erörterungen verstehen wir es nun, daß die Taufen und einige Standleuchter[146]) fast das einzige sind, was wir an größeren Bronzewerken in früh- und hochgotischer Zeit in Norddeutschland besitzen, daß die Typen des 12. und 13. Jahrhunderts für die Form der Taufen auch im 14. Jahrhundert die maßgebenden blieben, daß schablonenhafte Handwerkstätigkeit ein freies künstlerisches Schaffen fast vollständig verdrängte.

Erst der Spätgotik, im besonderen der Familie Vischer, war es vorbehalten, wieder wie einst in romanischer Zeit monumentale Aufgaben verschiedenster Art für den Bronzeguß in Anspruch zu nehmen und in ihm eine Reihe von Kunstwerken hervorzubringen, die sich mit den hervorragenden jener früheren Epoche an entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung wie künstlerischer Qualität zu messen wohl imstande sind.

Anhang.

Verzeichnis verlorener Taufen

(außer den im Text genannten).

In Bremen befanden sich 2 Taufen, die eine in der

Martinskirche, 1337 (?) von Magister Otto gegossen (n. Bremer Jahrbuch für Geschichte VI, S. LXXXIX oder 1387 (?) nach demselben II, S. 484),

die andere in der

Ansgariikirche, 1354 von Johannes Kannemaker (also Zinngießer) de Osenbrucghe (n. Bremer Jahrbuch VI, S. LXXXIX).

Ferner kommt für die Zeit unserer Abhandlung möglicherweise noch die eine oder die andere von den verlorenen hannöverschen Taufen in Balje, Beverstedt (zur Kirchenuhr verwandt), Hermannsburg, Lüneburg (Johanniskirche), Oerel, Oldendorf, Oppeln, Stade (Willehads- und Georgskirche) sowie den schleswig-holsteinischen in Brockdorf, Burg i. D., Hademarschen, Heiligenhafen, Heiligenstedten, Lütau und Neustadt in Betracht, bei denen keine sichere Nachricht über ihr Alter vorhanden ist.

Anmerkungen.

[1]) Siehe Anmerkung 146.

[2]) Schon Lübke hat hierauf in seiner Geschichte der Plastik II, S. 514 aufmerksam gemacht. — Die Umrahmung ist nicht die ursprüngliche, s. Kugler: Kl. Schr. II, 263.

[3]) Zu nennen wären hier: Die kufenförmige Taufe im Dom zu Würzburg von 1279, die in ihrem der Wandung vorgebauten Strebewerk, sowie in der Faltengebung und den Typen der Figuren die ausgebildete Gotik verrät, während der auf liegenden Löwen ruhende Taufkessel im Salzburger Dom trotz der Jahreszahl 1321 noch zur romanischen Periode gehört, was Schnaase (G. d. b. K. VI, 488) durch Überformung eines älteren Werkes erklärt, ferner die Zinntaufe im Dom zu Mainz von 1328 in Gestalt einer achtfach geteilten Kelchkuppa mit Relieffiguren unter Maßwerk und das ebenfalls zinnerne mit Reliefs unter Kleeblattbogen geschmückte und mit Durchbrechungen in architektonischen Formen versehene kelchförmige Gefäß in der Peter- und Paulskirche zu Liegnitz, von 1300 ungefähr.

[4]) S. Bergner: Hdb. d. k. K. S. 274. Otte: Hdb. d. k. K. I., S. 302/303.

[5]) Siehe Seite 37.

[6]) Das Material des Kessels ist nach Heft 23 des Inventars der Provinz Sachsen S. 374 ein anderes als das der Löwenköpfe, so daß eine nachträgliche Hinzufügung dieser sehr wohl möglich ist.

[7]) Abbildung nach Photographie bei Luer u. Creutz: Gesch. d. Metallk. II. Fig. 239.

[8]) Nach Schlies Auflösung im Inventar von Mecklenburg-Schwerin I, 140 f.: AUT DUM VERSANTUR HIC, LOTIONE MUTANTUR, VEL NON EST MUNDA SACRI BAPTISMATIS UNDA.

[9]) Siehe Anmerkung 12.

[10]) Siehe Anmerkung 67.

[11]) Die in der Literatur mehrfach genannte Berchtesgadener Taufe ist nur ein kleiner romanischer Weihwassereimer.

[12]) Nach Mithoff: Kstd. i. H. V, S. 195:

NON EST REGALIS GENERATIO PENITERALIS
NON EST REGALIS NEC IN USU COPULA TALIS
QUID MERUERE PATI QUOCUMQUE TORO GENERATI
SACRO FONTE LATUM VEL MUNDAT GRATIA TOTUM.
VEL NON EST SACRI MUNDATIO PLENA LAVACRI.

[13]) Wir sind leider nur auf die Federzeichnung im Schleswig-Holsteinischen Inventar angewiesen, da die Taufe jetzt verschleppt ist, wie mir Herr Konservator Prof. Dr. Haupt gütigst mitteilte.

[14]) Die Inschrift in Nordleda lautet:

VIRGO TUO SACRO SALVANDI SINT PIA LOTI
QUI FUERINT LAVACRO COMMISSURI TIBI TOTI.

Die in Nienstedten nach Haupt: B. u. Kstdkm. d. Pr. Schl.-H. II, 107:

SIT FONS VIVUS AQUA REGENERANS UNDA PURIFICANS.

[15]) Z. B. in der Eremitage zu Petersburg, ottonisch, im Dom zu Mainz aus der 1. Hälfte des 11. Jhdts., im Dom zu Speyer aus dem Anfang des 12. Jhdts.

[16]) Ein Stück der Nienstedter Inschrift ist im Inventar abgebildet.

[17]) Siehe Anmerkung 91.

[18]) Nach dem Bremer Jahrbuch VI, Seite LXXXIX:

Virgo tuo sacro salvandi sunt pia loti
Qui fuerint lavacro, commansuri tibi toti.

Unten stand: Anno Domini M. CCC. XVII in die beate Lucie virginis fieri fecit babtisterium istud . . . .

[19]) Siehe H. A. Müller: Der Taufkessel des Domes zu Bremen.

[20]) Von den Tragfiguren des sog. Krodoaltares in der Goslarer Domvorhalle (s. darüber Anmerkung 85) mit denen sie H. A. Müller (D. Tfk. d. Dom. z. Br.) zusammengebracht hat, sind sie gerade darin wesentlich verschieden; alle die von uns angeführten Merkmale lassen sich auf diese nicht anwenden.

[21]) Wie H. A. Müller (d. Tfk. d. Dom. z. Br. S. 31), der die Träger ins 11. Jahrhd. setzt und den Kessel für etwa 200 Jahre jünger hält.

[22]) Wie A. Fitger in den Denkm. Brem. Gesch. u. Kunst.

[23]) Die jetzige Aufstellung auf einem hohen, runden Stamm, aus dem unten die beiden Löwen, nur in Halbfigur, mit ihren Reitern aus 2 kurzen, dicken Röhren herauswachsen, ist wohl sicher ebensowenig ursprünglich wie der Fuß mit den kleinen Löwen und die den Kessel stützenden Eisenstäbe.

[24]) Schäppkens: Trésor de l'art ancien en Belgique. S. 8 daselbst Abb. Taf. V.

[25]) Photographien der Taufe verdanke ich Herrn Photograph Albert Fick in Cadenberge a. E.

[26]) Kleine Abweichungen, wie sie die Zeichnung der Hemmingstedter Trägerfigur im Schleswig-Holsteinschen Inventar zeigt, erklären sich nach der Angabe des Herrn Prof. Haupt als Ungenauigkeiten des Zeichners sowie Fehlstellen im Guß.

[27]) AVE MARIA. ORE TUO CHRISTE BENEDICTUS SIT LOCUS ISTE.

[28]) Wenn mann auch hier wie bei der Inschrift Spiegelschrift annimmt und sie umkehrt, lauten sie ungefähr HEGO, vielleicht der Name des Stifters und daneben sein Wappen, vielleicht auch der des Verfertigers.

[29]) Siehe den Anhang Seite 72.

[30]) SIT FONS VIVUS AQUA REĀNS V̄DA PURI (FICANS zu ergänzen), wie in Nienstedten.

[31]) SIT FONS VIVUS AQUA REGENERANS UNDA PURIFICANS.

[32]) Abb. bei Goldschmidt: Lübecker Malerei und Plastik.

[33]) Siehe Luer u. Creutz: Gesch. d. Metallk. I. und auch Text Seite 1.

[34]) Nach Prokop: Mähren in kunstgeschichtl. Beziehung. S. 622.

[35]) Siehe E. Sauermann: Die mittelalterlichen Taufsteine der Provinz Schleswig-Holstein. S. 6—15.

[36]) Eine nach von mir gefertigten Photographien gezeichnete Abbildung bei H. Wrede: Die Glocken des Landkreises Lüneburg S. 16 in den Lüneburger Museumsblättern V, 1908.

[37]) QUI BAPTIZATUR HOC SACRO FONTE LAVATUR
MUNDUS LABATUR ET CATHOLICUS REPUTATUR.

[38]) Statt LABATUR steht nur LABE da, das E etwas kleiner und tiefer.

[39]) Vgl. z. B. die Tafel mit der Krönung Romanus IV. Paris. Bibl. Nat., d. Tryptichon Harbaville und die Tafel mit d. thronend. Christus (Katalog No. 14) im Louvre.

[40]) Außer den 4 größeren Heiligenfiguren vielleicht die sehr ähnlichen kleineren auf der Lüdingworther Taufe, ferner die weiter unten besprochenen 4 Plaketten, wie sie auf einigen Werken mit dem Salvator zusammen auftreten, und anderes

noch. Diese Sachen waren wahrscheinlich auf mehreren importierten Werken verteilt.

[41]) Siehe H. Wrede: Die Gl. d. Landkr. Lünebg. S. 14 ff. in den Lünebg. Museumsbl. Heft V, 1908. Ebenda eine Abbildung der Glocke, eines Schriftbandstückes und der Meisterinschrift.

[42]) Siehe H. Wrede: Die Gl. d. Landkr. Lünebg. S. 20 ff. in den Lünebg. Museumsblättern V, 1908. Ebenda eine Abb. d. oberen Teiles d. Gl. u. eines Schriftbandstückes.

[43]) Eine Zeichnung der Inschrift verdanke ich Herrn Wrede.

[44]) Siehe H. Wrede: Die Gl. d. Landkr. Lünebg. S. 15 in den Lünebg. Museumsblättern V, 1908.

[45]) Eine Abbildung nach einer Zeichnung Gebhardis in dem Aufsatz von H. Wrede: Die Glocken der Stadt Lüneburg S. 47 in den Lüneburger Museumsblättern Heft I, 1904. Die Inschrift hat Olricus statt Ulricus.

[46]) SIT FONS VIVUS AQUA REGENERANS UNDA PURIFICĀS, wie schon öfter.

[47]) ANNO DNĪ M°CCC°X° FACTVM EST VAS HERMANUS ME FECIT.

[48]) Wir beschreiben nach den schärfsten und klarsten Exemplaren auf der noch zu nennenden Taufe im Clunymuseum zu Paris. Eine Abb. der Anbetung der Könige und des thronenden Christus nach der Photographie meines Freundes Dr. August Feigel in Bensheim bei Wrede: Die Gl. d. Landkr. Lünebg. S. 19 in den Lünebg. Museumsbl. V, 1908.

[49]) Vgl. die ähnlichen Stücke bei Uldall: Danmarks Middelalderlige Kirkeklokker z. B. S. 43.

[50]) Siehe H. Wrede: Die Gl. der Stadt Lünebg. S. 46—48 in d. Lünebg. Museumsbl. Heft I, 1904.

[51]) In den Collectaneen Gebhardis auf der Königl. Bibliothek zu Hannover.

[52]) VENT TO SEG SUM XRYSTE (? über X) FILI DEI VIVI MISERERE NOBIS AGNUS DEI QUI TOLIS PECBATA MUNDI MISERERE NOBIS.
HERMANNUS ME FECIT. TPE(?) DOMINI FREDERISI. A.D.M.CCC. XVII TE DEUM LAUDAMUS.

[53]) Diese Mitteilung verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn Wrede. Die Urkunde ist publiziert von Dr. Reinecke: Lüneburgs ältestes Stadtbuch. Daß Ulricus dann nicht auch in der Bürgerliste steht, sucht Wrede (Die Gl. d. Landkr. Lünebg. S. 20 in den Lünebg. Museumsbl. V, 1908) dadurch zu erklären, daß er ihn für den Sohn des Hermanus hält, der ganz von selbst als eheliches Kind das Bürgerrecht besaß.

[54]) Siehe Seite 26.

[55]) Auffindung wie Photographien verdanke ich meinem Freunde Dr. Feigel.

[56]) Nach dem Katalog des Museums von E. de Sommerard. 1883. S. 96. No. 1259.

[57]) Einerseits ist in Bardowieck im Dom eine Taufe von 1367 noch heute vorhanden und irgend ein Verlust einer solchen nicht überliefert, andererseits geht aus einem Beschwerdebriefe des Herrn von Estorff, des Patrons der Embsener Kirche, den mir Herr Wrede aus den Lüneburger Amtsakten mitteilte, hervor, daß die Embsener Taufe 1856 an einen Händler gegeben und von diesem nach Paris verkauft worden ist, wo sie als besondere Seltenheit aufgestellt wäre, wie der Brief besagt. Die ganz allgemein gehaltene Angabe Mithoffs (Kstdkm. i. Hann. IV, S. 71), die Embsener Taufe sei der Beetzendorfer (s. d.) ähnlich, läßt sich ohne Bedenken auch auf die Clunytaufe übertragen.

[58]) Nach einer Mitteilung des Herrn Wrede vor kurzem durch Brand zugrunde gegangen.

[59]) Eine Abbildung der Weinblattranke bei H. Wrede: Die Gl. d. Stadt Lünebg. S. 48 in d. Lünebg. Museumsbl. I, 1904.

[60]) Leider konnte ich mir nicht von sämtlichen Reliefs usw. auf der Clunytaufe sichere Kenntnis verschaffen.

[61]) In dem OL könnte man den Anfang von Olricus sehen.

[62]) Siehe H. Wrede. Die Gl. d. Stadt Lünebg. S. 48 in d. Lünebg. Museumsbl. I, 1904, daselbst eine Abb. der Ranke auf Seite 46.

[63]) QUI BAPTIZATUR HOC ZACRO FONTE LAVATUR MAGISTER EGLERT ME FECIT.

[64]) Abbildung bei Luer u. Creutz: Gesch. d. Metallk. II, Fig. 248.

[65]) ANNO DNĪ M. CCC. LXVII. JOH̄ES OM DECAN⁹ STRUCTURARI⁹ D⁹ BONIS ECCL⁹E BARDEVIC⁹ ID LAVACRŪ COMPARAVIT.

[66]) ANNO DNĪ M.° CCC.° L.° XVIII.° MEYNE SCULTE GODERE WESFAL IURATI ME DE BOĪS ECCĒ HUI⁹ ₉PAVERŪT. Darüber die kleinere Inschrift: JOH̄ES HARDE DEDIT BONA SUA AD HOC OP⁹.

[67]) A° DN M° CCC° L XXX IIII° IN PROFESTO ANNUNCIACIONIS BEATE MARIE VIRGINIS FUSUM BAPTISTERIUM ISTUD (in Auflösung), das 3. C ist deutlich erkennbar, auch wäre 1284 bei der dem Köper eng anliegenden Tracht und der spitzen Fußbekleidung des ein Wappenschild* haltenden jungen Mannes, der realistischen Kopfbildung des knienden Stifters* sowie der gotischen Gewandbehandlung und Körperbewegung der anderen Wandungsfiguren vollständig ausgeschlossen. (Über diese Figurenzeichnungen im einzelnen s. Mithoff: Kstdkm. im Hann. V, 53.)

[68]) VIRGO TUO SACRO SALVANDI SINT PIA LOTI
QUI FUERINT LAVACRO COMMISSURI TIBI TOTI.

[69]) orex gloriae veni cum pace dazu ave maria ora.

[70]) anno dom. m°. ccccii° qui crediderit et baptizat⁹.

[71]) Mithoff: Kstdkm. i. Hann. V, 56 gibt (nach einer Beschreibung) 1302 an, das erste c ist aber nur samt seinem Trennungsstrich nach dem m etwas in die Höhe gerutscht, jedoch deutlich sichtbar.

[72]) Oben: ANNO DOMINI M° · CCC° QUADRAGESIMO SECUNDO IN DIE B̄T̄Ē (beatae) MARGARETE MAG. WILKINUS ME FECIT.
Unten: QUI CREDIDERIT ET BAPTIZATUS FUERIT SALVUS ERIT IN NOMINE PATRIS ET FILII ET SANCTI SPIRITUS AMEN (in Auflösung).

[73]) ANNO DNI M CCC L XV. E MARIA.

[74]) LEVEN LUDE WETTED DAT MEST HERM GUD DIT VAD.

[75]) CREDO IN DEUM ØMNIPOTENTEM CREATOREM CELI.

[76]) Siehe Seite 4.

[77]) AVE MARIA GRACIA PLENA DOMINUS TECUM BENEDICTA TU IN MULIERIBUS ET BENEDICTUS FRUCTUS VENTRIS TUI.

[78]) Siehe Seite 3 u. 4.

[79]) OREX GLORIE VENI CUM PACE. In Otterndorf ist nach GLORIE noch P̄E eingefügt, und die einzelnen Worte sind durch die Majuskelbuchstaben von A—F (in kleinerem Maßstab) getrennt. Dieselbe Inschrift in Misselwarden.

[80]) Wie an der Soltauer und Neuenkirchener Taufe. Wir sind geneigt, in dem Stück ein Pilgerzeichen zu sehen und auch in diesem Falle dadurch die Verbreitung zu erklären.

[81]) Auch diese beiden Reliefs finden sich schon an der Soltauer Taufe sowie an der verlorenen der Lüneburger Michaeliskirche und der gleich noch zu erwähnenden in Beydenfleth. Vielleicht gilt hier dasselbe wie bei der letzten Anmerkung.

[82]) Vgl. E. Sauermann: Die m-a. Tfst. der Pr. Schl.-H. Abb. auf S. 11 u. 12.

[83]) ANNO DOMINI M. CCC XL QUINTO IPO (IPSO) IN DIE MARCI EVANTA (EVANGELISTAE).

[84]) Abbildungen der Taufe mit Deckel bei Luer u. Creutz: Gesch. d. Metallk. II., Fig. 236 u. 237, auf letzterer links der Phison.

[85]) Eine der Tragfiguren ist abgebildet bei Fr. Kugler: Kleine Schriften, I. Bd., S. 144. Dem Stil der Falten nach, die z. T. durch vertiefte Linien, z. T. in flachen, wie gebügelten Lagen gegeben sind, muß man sie wohl ins dritte Viertel des 12. Jhdts. setzen. Ein Vergleich hinsichtlich der Faltengebung mit den anderen sächsischen Bronzewerken ergäbe etwa folgende Reihe. Am Anfang steht das Grabmal Rudolfs von Schwaben im Merseburger Dom um 1100. Charakteristisch ist die auffallende Schlankheit des Körpers und die Zartheit der Gliedmaßen, die äußerst geringe Reliefhöhe, die übereinander gelegten Faltenschichten; in allem wie auch im Gesicht zeigt sich die Herrschaft einer starkstilisierenden Kunstauffassung. Auf dem Wendepunkt zweier Perioden steht das erste Magdeburger Bischofsgrabmal 1152. In den Falten des über den Unterarm hängenden Gewandes und am Saum lebt das ottonische Motiv noch nach, im übrigen ist völlige Reduktion auf eingravierte Linien eingetreten, zweifellos in dieser Beziehung ein Verfall; aber in der stärkeren Plastik des Figuralen kündigt sich ein neues Körpergefühl an, das in der Bildung des Kopfes vor allem von einem neuen, aufsteigenden Realismus zeugt, der von nun an mehr und mehr zum Durchbruch gelangt. Er ist bei den sich hier etwa anschließenden Krodoaltarfiguren deutlich in der Modellierung des Körpers und in seinen guten Proportionen zu erkennen, in den eingravierten Falten sowie der Haar- und Bartbehandlung aber bekundet sich noch die gleiche Reduktion, und in den geschichteten Lagen des Gewandes sogar ein Weiterleben jener ottonischen Art. Der gegen Ende des Jahrhunderts folgende sog. Wolfram im Erfurter Dom spricht schon als Freifigur für die neue Zeit, aus der ottonischen Periode ist höchstens noch in dem schmalen Oberkörper ein Rest zu spüren; die rein lineare Angabe der Falten ist hier schon überwunden. Es beginnen sich plastische, schmale Faltenstreifen zu entwickeln, wie sie uns das zweite Magdeburger Bischofsgrabmal, um 1200, in voller Ausbildung vor Augen führt. Auf demselben Standpunkt stehen ungefähr auch noch die Hildesheimer Paradiesflüsse von der Domtaufe, nur daß hier auf die Körperformen in ihrer Durchmodellierung durch das Gewand das Hauptgewicht gelegt ist. Beim Phison zeigt sich noch in dem vom aufgestützten Bein herabfallenden Gewandungsstücke eine auffallende Analogie zu den Krodoaltarfiguren.

Stellen wir auch noch Haar und Kinnbart dieser und des Wolfram nebeneinander, so sehen wir bei beiden die gleiche Aufteilung in einzelne Strähnen und z. T. auch Ansätze zu kleinen Löckchen. Bei dem Kopf aus Fischbeck im Kestnermuseum zu Hannover, wohl vom Ausgang des 12. Jhdts., treten die Enden der einzelnen Strähnen schon als kleine Buckel vollplastisch heraus. Ein Vergleich der Gesichtstypen aber mit den großen, aufgerissenen Augen, den nach diesen zu scharf absetzenden, langgestreckten Stirnrändern, der langen Nase, dem breiten, froschartigen Mund und dem ungeteilten Schnurrbart erhebt die Zusammengehörigkeit dieser Werke über allen Zweifel.

Der Krodoaltar könnte seiner Zeit nach vom Kaiser Heinrich III. dem Goslarer Dom geschenkt sein. Daß er aus Hersfeld stammen soll nach Mon. Germ. II, 593 (s. C. Wolf: Kstdkm. d. Pr. Hann.), mag sich auf den Kasten allein beziehen, die Träger wären dann erst nachträglich in Sachsen hinzugefügt. Die Art ihrer Anbringung ohne direkte Verbindung im Guß spricht eher dafür als dagegen.

[86]) Siehe M. F. Rabe: Der Püsterich zu Sondershausen, mit Abb. Das Werk stellt einen merkwürdig dickleibigen, feisten Gesellen dar, von geringer Arbeit.

Er kniet auf dem rechten Bein und stützt die linke Hand auf das linke, während die rechte Hand auf dem Kopfe liegt. Als einzige Bekleidung dient eine glattanliegende Hose.

[87]) Siehe F. Schlie: Kunst- u. Geschdkm. d. Gr. Meckl.-Schw. I, S. 31 f. Abb. der Taufe mit Deckel auch bei Luer u. Creutz: Gesch. d. Metallk. II, Fig. 238.

[88]) Die hier allein interessierende historische Inschrift lautet: ANNO DOMINI MILLESIMO DUCENTESIMO NOVOGESIMO IN FESTO PASCHAE PREPARATUM FUIT BAPTISMUM IN ROZSTOCK (nach der Auflösung Schlies).

[89]) Siehe Schlie im Inventar.

[90]) Siehe z. B. Bergner: Hdb. d. k. K. S. 480, Haseloff: Eine sächs.-thrg. Malerschule im XIII. Jhdt. S. 122, die Darstellung auf der Würzburger Taufe von 1279.

[91]) Das als Zuname auftretende Wort Apengeter bedeutet hier zweifellos noch das Gewerbe des Mannes, wie ja überhaupt im XIV. Jhdt. zur näheren Bezeichnung einer Person die Angabe ihres Berufes oder Heimatortes durchaus das übliche, ein eigentlicher Zuname dagegen noch selten ist. Das Wort Apen ist abzuleiten von Ape = Affe (n. Schiller u. Lübben: Mittelniederdeutsches Wörterbuch) und bezieht sich dann wohl im allgemeinen auf Figuren und anderen Zierat an ihren Werken. Die Apengeter wurden auch Rinkvilere und Bretzenmakere (s. unten) genannt (n. Otte: Hdb. d. k. Karch. II, 602); sie sind zu unterscheiden von den Grapengetern und den Kannengetern. Mit diesen zusammen werden sie in Hamburg in einer städtischen Vollmacht vom Jahre 1347 als ein Amt der Amphoratores et amphorarum fusores bezeichnet (n. Mithoff: K. u. W., S. 439). Als ihre Arbeiten werden aufgeführt in ihrer Lübecker Zunftrolle von 1432: Handwasserfässer, ekige und runde, Schalen, Bütten, Leuchter, Ringe, Spangen (Bretzen, Bracelets), Fingerhüte, Weihrauch- und Chrysamgefäße (n. Lappenberg: Zeitschr. d. Vereins für Hamburger Geschichte: Neue Folge II, 308 ff.).

Die Grapengeter (ollifusores) fertigten dagegen hauptsächlich Grapen, Pfannen und Mörser (n. Otte: Hdb. d. k. Kunstarch. II, 602). Die öfter versuchte Deutung der Apengeter als der Gießer offener Gefäße im Gegensatz zu den geschlossenen, mit einem Deckel versehenen der Grapengeter, läßt sich demnach nicht aufrecht erhalten. In einer bei Mithoff (K. u. W. S. 441) zitierten Urkunde von 1545 sprechen die Braunschweig. Apeng. von sich direkt als von den Affengießern.

Daß die Apengeter gelegentlich auch Taufen gossen, dafür haben wir, von unserem Meister abgesehen, an den 3 Taufen von Laurens Apengeter, auch Laurens Grove oder Grave genannt, die sich in Hittfeld (1438), Handorf (1440) und im Lübecker Dom (1455) befinden, ein weiteres Beispiel. Dasselbe gilt von den Grapengetern. Gherardus dictus Crapengeter goß 1357 die Taufe zu Schönberg bei Lübeck und Ludolfus ghropengheter die 3 Taufen in der Katharinenkirche zu Salzwedel (1421) und in der Ullrichs- und Liebfrauenkirche zu Halle (1430 u. 1437). Und daß sich beide Gewerbe auch an den Glockenguß wagten, beweisen neben den Glocken Johannes Apengeters eine Glocke zu Lauenstein in Hannover von 1424 mit der Inschrift «hermen Kester ē apēgeter knecht» und eine andere aus dem Jahre 1399 in Bernshausen in Hannover von Bertoldus Gropengeter von Duderstadt.

[92]) Siehe die Inschrift der Lübecker Taufe in Anmerkung 99.

[93]) Siehe Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. IV, S. 177—182. Hier hat Th. Hach in einem Aufsatze zur Geschichte der Erzgießkunst die auf Johannes Apengeter bezüglichen Urkunden und Daten zum ersten Male zusammengestellt und kritisch bearbeitet und dabei auch die Ansicht Kuglers und Schnaases zurückgewiesen, die in dem Verfertiger des Kolberger Leuchters eine andere Persönlichkeit sehen wollten als in dem Gießer der Taufen.

[94]) Die beiden Inschriften am Fuß lauten:
De dessen luchter ghemaket hat Johes apenghetere
god gheve zyner zele raat Amen.
und:
Dessen luchter gat her godeke de dekene dorch god dat mach men
vor war spreken anno dni M CCC xx víj.

[95]) Auf liegende Löwen herabschießende Drachen zeigt z. B. d. Braunschweiger gr. Standleuchter.

[96]) Nach Uldall: Danmarks Middelalderlige Kirkeklokker, S. XLII. Auf dem Normalscheffel für Hopfen steht unter anderem in Minuskeln:

anno. dni. M. ccc. xxx. i. festo. symonis. et. iude.

[97]) Nach Hach (im Repert. VI, 177—182), der auch im folgenden immer heranzuziehen ist.

[98]) Siehe Bau- u. Kunstdkm. d. Fr. u. H. Lübeck II, 239 ff.

[99]) Die obere Inschrift lautet:
ANNO DOMINI M CCC XXXVII IN VIGILIA PENTHECOSTES PERFECTUM EST PRESENS OPUS.
MARIA WES TO ALLEN GMALEN
GNEDICH HERN EVERDE VAN ALEN.
CHRIST DI DI MART9 HEFT GELEDEN.
GNADE HERN JOHE VAN SCHEPENSTEDEN.
Die untere: UNDE VERSEGTET NICHT HEMELRIKE
IWME TRWEN DIENER DARTWIKE.
XPE VERGIF ALLE MISSEDAT
DEME DI DIT VAT GEMAKET HAT.
HANS APENGETER WAS HE GENANT
UND WAS GEBORN VAN SASSENLANT.

[100]) Nach „Bau- u. Kunstdkm. d. fr. u. Hansestadt Lübeck“ S. 239. Im Rücken jeder Figur befinden sich 2 Löcher zum Einsetzen der jetzt verlorenen Flügel.

[101]) Siehe F. Schlie: Kunst- u. Geschdkm. v. Meckl.-Schw. II, 391.

[102]) ANNO DOMINI M CCC X L IIII IN FESTO BEATI JOHANNIS BAPTISTE ISTUD OPUS COMPLETUM EST PER MANUS MAGISTRI JOHANNIS DICTI APENGETERE PROVISORES JOHANNES PISCIS SMALENSE. RIQUART MOLNERE. (Nach der Auflösung bei Haupt: Bau- u. Kunstdkm. v. Schl.-H. I, 555.)

[103]) Siehe Nitzsch: Das Taufbecken der Nikolaikirche in Kiel mit Abb. der Wappen und den Nachtrag dazu im Archiv der Schlesw.-Holst.-Lauenb. Gesellschaft für vaterländische Geschichte. Bd. XII.

[104]) Beides findet sich z. B. wenig später am Bremer Domchorgestühl von 1366 und auch in ganz anderer Gegend auf den etwa gleichzeitigen Glasgemälden im Dom zu Mühlhausen.

[105]) Sehr ähnlich z. B. auf einem Antependium aus Lygumkloster im Kopenhagener Nationalmuseum, ein wenig früher vielleicht, ferner auf den gemalten Flügeln eines niederrheinischen Altärchens um 1350 im Münchener Nationalmuseum, einem Glasfenster der protestantischen Kirche in Mülhausen i. E. aus derselben Zeit und einem etwas späteren in der Wilhelmskirche in Straßburg. Das große Tympanon am Freiburger Münster vom Anfang des 14. Jhdts. etwa zeigt eine Art Vorstufe, Maria scheint im Begriff, das Kind aus der Krippe herauszuziehen, und auf einem der Glasfenster ebenda von der Mitte des Jahrhunderts hält sie es bereits in den erhobenen Händen. Und schon am Ende der romanischen Epoche finden wir Darstellungen in Miniaturen, wo Maria mit beiden Armen zärtlich nach

dem Kinde in der Krippe faßt (vgl. Haseloff: Eine sächsisch-thüringische Malerschule im XIII. Jhdt. S. 100).

[106]) Siehe Seite 63.

[107]) Giovanni Pisano verwendet dasselbe Motiv bei den Anbetungsdarstellungen an den Kanzeln in S. Andrea zu Pistoja und im Museo Civico zu Pisa, für England sei der aus dem frühen 14. Jahrhundert stammende Psalter of Robert, Baron de Lisle im Britischen Museum, für Deutschland der ebenfalls noch dem 14. Jahrhundert angehörende Cismarer Schnitzaltar genannt.

[108]) Siehe Kehrer: Die hlg. 3 Könige in der Legende und in der deutschen bildenden Kunst bis Albrecht Dürer. Studien z. deutsch. Kstg. Heft 53. S. 58 und 105/6.

[109]) Siehe Bergner: Handb. d. k. Kunstarch. S. 482.

[110]) Auch für das Folgende s. Hach im Repertor. IV, 177—182.

[111]) DER MICH UNDE MANICH GHUIT STUCCE WERCES GHEMACHET HAIT
GHOT GHEBE SINER SELE RAIT. AVE MARIA. Vorausging:
ICH BIN MARIA GHENANT
MICH GHOUS EIN MEISTER UIZ SASCENLANT
MAGISTER HANNES VON HALVERSTAT. Und darunter größer:
ANNO DNĪ. M°. CCC. XL. VIII. IN DIE SYMONIS ET JUDE.
Nach Mithoff: Kstdkm. i. Hann. I, 74.

[112]) DE MI WOL GEMAKET HAT
GOD GHENE SINER SELE RAT. AVE MARIA. Vorausging:
ICK BIN MARIA GENAND
MICH GHOT EIN MESTER VT SASSENLANT.
MESTER JAN VON HALBERSTAD. (Nach Mithoff: Kstdkm. i. H. III, 115.)

[113]) Nach Mithoff: Kstl. u. Werkm. 2. Aufl. S. 166, erhielt er für diese außer seinem bedungenen Lohn eine Leibrente von 5 Mk. laut einer 1351 zu Hildesheim abgefaßten Urkunde, in der sich als Mester Jan van halberstad de Clockengheter bezeichnet.

[114]) Siehe Anmerkung 99.

[115]) Siehe Kstl. u. Werkm. 2. Aufl. S. 175.

[116]) Wir benutzen in der Hauptsache zum Vergleich, was für unsere Gegend nahe liegt. Haseloffs sächsisch-thüringische Malerschule im 13. Jhdt.

[117]) Wie z. B. bei Haseloff Abb. 99.

[118]) Siehe Haseloff S. 98.

[119]) Siehe z. B. Haseloff Abb. 73.

[120]) Siehe z. B. Haseloff Abb. 40 u. 73.

[121]) So z. B. in dem Codex 1 aus Bruchsal auf der Karlsruher Bibliothek, aus dem 13. Jhdt.

[122]) Sie finden sich auch am Bremer Domchorgestühl von 1366.

[123]) So z. B. der Codex Egberti und die Hs. der Münchner Staatsbibl. Cim 58 (Abb. bei Voege: Eine deutsche Malerschule ums Jahr 1000. S. 67 u. 68) und der Echternacher Codex.

[124]) Siehe z. B. Haseloff Abb. 64, 79, 101 u. 107.

[125]) Haseloff S. 105.

[126]) Haseloff S. 104/105.

[127]) Abbildung bei Luer u. Creutz: Gesch. d. Metallk. II, Fig. 251.

[128]) Abbildung bei Luer u. Creutz: Gesch. d. Metallk. II, Fig. 252.

[129]) ANNO DOMINI MILLESIMO TRICENTESIMO QUINQUAGESIMO QUINTO.
KAL' MAII PER JOHEM ALART FACTUM.

[130]) So z. B. bei den Taufen in: Münster im Dom (ein architektonisch reich ausgestatteter, von Löwen getragener Pokal, wohl in Zusammenhang mit den ähn-

lichen flandrischen Werken, vgl. z. B. die allerdings spätere Taufe in Hal von 1446), in Burg a. Fehmarn 1391 (der Fuß ruht hier auf 4 kleinen liegenden Löwen), Eberswalde, Ratzeburg 1440, Naumburg a. S. in der Wenzelskirche 1441, Fürstenwalde zwischen 1455—83, Hannover in der Aegidien- und Marktkirche (der Fuß ebenfalls auf 5 liegenden Löwen), Brandenburg a. H. in der Katharinenkirche 1440 von Tyterich Molner von Erphort (am Fuß 4 liegende Löwen), Breslau in der Elisabethkirche (mit reichem Schmuck an Reliefs und Figuren). Als pokalförmig kann man auch die Taufe der Nikolaikirche in Elbing 1387 von Meister Bernhuser bezeichnen (am Kessel Szenen, am Schaft große Figuren in architektonischer Umrahmung, am Fuß die Vorderteile von 8 liegenden Löwen).

[131]) So die Taufen in: Görlitz in der Peter- u. Paulskirche, Sangerhausen in der Ulrichskirche 1369 von Heysen Cendner und Heyne Becker und in der Jakobskirche, Heiligenstadt i. Thüringen in der Martinskirche und in der Aegidienkirche 1507 von Hans Rese, Herrnburg b. Lübeck (s. im Text), Bützow (in Mecklenburg-Schwerin) 1474, Kröpelin (in Mecklenburg-Schwerin) 1508 von Andreas Ribe.

[132]) So z. B. die Taufen aus der Harzgegend: in Nordhausen (Nikolaikirche) von Meister Tile 1429, die in Magdeburg gegossenen der Liebfrauenkirche 1430 und der Ulrichskirche 1435 in Halle von Ludolfus van Brunsvik und seinem Sohne Hinrick (dem Gießer der verlorenen Taufe aus der Peterskirche zu Berlin, der höchstwahrscheinlich — allein oder in Gemeinschaft mit seinem Vater — auch die der Marienkirche ebenda 1437 verfertigte), ferner die der Barfüßerkirche 1440 und der Martinikirche 1441 in Braunschweig, beide von Bartold Sprangken, die sehr ähnliche in Dorfmark (in Hannover) 1465 und die in Lenzen (in Brandenburg) 1486 von Hinrik Grashere? von Brunsvik; ferner die Taufen in Altengamme bei Hamburg und in Harsefeld (in Hannover) 1454, desgleichen in Schleswig-Holstein: die in Segeberg 1447 — wie die Harsefelder von Ghert Klinghe —, in Pellwonn 1475 von Hinrick Klinghe, in Propsteier-Hagen 1457, Lauenburg 1466, Norderbrarup 1486 von Peter Kis, in Albersdorf und die 3 von Peter Hansen in Hadersleben 1485, Halk 1491 und Flensburg (Nikolaikirche) 1497, endlich die in Selsingen (in Hannover) 1498 von einem Klinghe.

[133]) Dem Bodenringtypus gehören unter anderen an die Taufen in: Spandau (Nikolaikirche) 1398, Gettorf (in Schleswig-Holstein) 1424 von Wulf Alevelt van Aneveld, Munster (in Hannover) 1432. Haseldorf (in Schleswig-Holstein) 1445, Klein-Mutz (in Brandenburg). Eine Variante mit 8 statt mit 4 Tragfiguren ist die Taufe im Schweriner Dom.

[134]) Den Dreiträgertypus zeigen z. B. die Taufen in: Angermünde von Johes Justus? (der Name ist undeutlich), Bispingen 1406, Zeven 1469 von dem schon erwähnten Ghert Klinghe (von dem ebenso wie von den übrigen Mitgliedern dieser Glockengießerfamilie auch noch weitere Taufen bekannt sind), und Neuenkirchen, — die drei letzten Orte in Hannover, — ferner in Bovenau 1375 oder 1425 (die Zahl ist unklar) und in Flintbeck 1515 (beides in Schleswig-Holstein), endlich in Heiligenstadt i. Th. in der Marienkirche 1492 von Hans Tegetmeiger und Arnt Eddelendes. Drei kniende männliche Figuren sind, vielleicht unter dem Einfluß des Hildesheimer Typus, als Träger des Kessels bei den Taufen in der Kreuzkirche zu Hannover und der Nikolaikirche zu Gardelegen (von 1466) verwendet.

[135]) Die Taufe in Lüchow (in Hannover) 1417.

[136]) Die Inschrift nennt 12, erhalten sind nur 9.

[137]) Siehe Anmerkung 3.

[138]) Siehe Anmerkung 3.

[139]) 1498 von Gotfridus Klinghe gegossen.

[140]) Abgesehen von der Kolberger die Taufen in: Schönberg b. Lübeck 1357 von Gherardus, dem Meister der Taufe in Sieck (in Schleswig-Holstein), Frankfurt a. Oder in der Marienkirche von Magister Arnoldus 1376, in Gadebusch (in Mecklenburg-Schwerin), in der Lübecker Aegidienkirche von Hinrich Gherwiges 1453, in Eutin 1511, sowie die im Lübecker Dom 1455 von Laurens Grove, in der Jakobskirche ebenda 1466 und in Mölln 1509 von Peter Wulf. Die 3 knienden Engel, die fast überall bei dieser Gruppe von Werken als Tragfiguren dienen, sind bei den 3 letzten Taufen einander äußerst ähnlich, eine genauere Untersuchung ergibt vielleicht für alle das gleiche Modell. Hierher gehört auch dem figürlichen Schmuck der Wandung nach die oben beim Bodenringtypus schon aufgeführte Taufe in Gettorf.

[141]) Z. B. an der Taufe in der Prenzlauer Jakobskirche.

[142]) Z. B. an der Taufe in Gettorf von 1424.

[143]) So mit 3 Figuren an den Taufen in Aschersleben 1464 von Meister Bertram, in Könnern (Provinz Sachsen), in Prenzlau (Marienkirche), in Rostock 1512 von Andreas Ribe (Peterskirche), dem Gießer der schon genannten Kröpeliner Taufe;

mit 4 Figuren z. B. an der Taufe in Stendal 1464 (Marienkirche).

An der Taufe in der Berliner Marienkirche von 1337 (s. Anmerkung 132) sind 4 unter der Kelchkuppa hervorstürzende Drachen an die Stelle der Figuren getreten.

[144]) Vgl. z. B. die Taufe im Dom zu Würzburg (1279).

[145]) Vgl. z. B. die Taufe in Fürstenwalde (zwischen 1455—83).

[146]) Außer den besprochenen in Kolberg und im Halberstädter Dom noch 2 dreiarmige ebenda, siebenarmige in der Frankfurter (a. O.) Marienkirche von Meister Arnold um 1376, in Eutin 1434, in Mölln 1436, ein jetzt verlorener in der Lüneburger Nikolaikirche 1440, ein ehemals sieben-, jetzt nur noch fünfarmiger in Gandersheim, ein dreiarmiger in Ebstorf.

Buchdruckerei Julius Klinkhardt, Leipzig.

Lebenslauf.

Ich, Albert Mundt, evangelischer Konfession, wurde am 4. September 1883 als Sohn des Kaufmanns Otto Mundt und seiner Gemahlin Elise, geb. Kersten, in Naumburg a. S. geboren. Von Ostern 1893 an besuchte ich das Gymnasium meiner Vaterstadt; nach bestandener Abschlußprüfung wandte ich mich dem Studium der Philologie zu, ging dann aber zu dem der Kunstgeschichte über. Von Ostern 1902 ab war ich nacheinander an folgenden Universitäten immatrikuliert: Tübingen, Leipzig, München, Berlin, Bonn und Halle. Meine Promotion fand am 26. Februar 1908 statt.

An den Vorlesungen und Übungen folgender Herren Professoren und Privatdozenten nahm ich teil: v. Sigwart, v. Lange, Garbe, Spitta, Häring, v. Schönberg, Franz, Schmarsow, Kautzsch, Sievers, Heinze, Lamprecht, Riehl, Voll, von der Gabelentz, Cornelius, Furtwängler, Lipps, Friedrich, Simonsfeld, Frey, Goldschmidt, Zimmermann, Wulff, Dessoir, Breysig, Wölfflin, Delbrück, Paulsen, Clemen, Firmenich-Richartz, Küppers, Loeschcke, Litzmann, Robert, Ebbinghaus. Ihnen allen, besonders aber Herrn Professor Goldschmidt und Herrn Professor Clemen, fühle ich mich zu aufrichtigem Danke verpflichtet.

